ПРЕОДОЛЕНИЕ БЕЗВЕСТНОСТИ

ЗА И ПРОТИВ НЕБА.
Кто написал «Конька-горбунка» — Ершов или Пушкин?

Не было электричества в Чернушинском леспромхозе Пермского облпотребсоюза Калиновского сельсовета. Не было его и потом, в поселке Дудоровский Ульяновского района Калужской области, где дед мой строил деревообрабатывающий комбинат торгового оборудования. Уж Гагарин полетел, а столбы под провода только врыли. Ни там, ни там, на южном Урале, где я доросла до отдания в первый класс, это мне нисколько не мешало. Лампу с осветительным керосином и плетеным фитилем, с запахом прозекторской и копотцей я принимала так же естественно, как теперь — сотовый телефон. Читали мы всегда под этой лампой, потому что зима была долгой, а дед мой, книгочей заядлый, предпочитавший отдельным изданиям собрания сочинений, весь день мотался по участкам лесоповала.

Я прижималась к его мощному боку — и начиналось:

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Против неба, на земле,
Жил старик в одном селе.

Дети не ведают авторства и всех амбиций его. Мне было абсолютно все равно, писал ли зачин сказки Пушкин или не писал, вносил правку в текст или не вносил, первая это редакция или четвертая, для детей или взрослых это писано, какой губернии диалектизмы в тексте употребляются, кто сочинил само это волшебство — и сочинялось ли оно вообще или самозародилось. Я чувствовала только, что это как-то с Пушкиным связано, рядом с ним кладено. В кровь мою ритм и звук «Конька-горбунка» входил, как еда и вода, окружающая тайга и бабушка с дедом, нарастание сугроба и его постепенное оседание, даже как ангина и выздоровление, когда ноги немножко ватные, а душа повзрослевшая и постигшая в недельном лежании что-то неубиваемое. Такое приятие слова и есть, вероятно, первое чувство национальной причастности, которое, конечно, вопросов не исключает:

— «Против неба» — почему?

— Значит, напротив, на противоположной стороне.

— «Царь с царицею простился, /В путь-дорогу снарядился». Почему так же?

— Это такой размер сказочный.

«Сказочный размер» остался в сознании сродни платяному, и сказочное платье это росло вместе со мной и оказалось навсегда впору.

Что изменилось, когда я узнала, что такое авторское и смежные права? В том, что касается сказки, — ровно ничего. И касаемо воплотившегося автора — тоже. Только стало больно оттого, что Петр Ершов, к 19 годам завершивший сочинение одного из тех произведений, которые делают нас русскими, подвергся при жизни и продолжает подвергаться, может быть, самой отчаянной несправедливости в истории нашей литературы. В этой беде есть ему у нас только один союзник — Михаил Шолохов. Но тому хотя бы премия изобретателя гремучего студня помогла избыть печаль. А Ершову от благодарных читателей не досталось ничего, — большинство из них, как я маленькая, имени его знать не знают. А оплевывание с подветренной стороны знающих продолжается по сей день и набирает обороты.

Татьяна Павловна Савченкова — редактор «Ершовского сборника», автор научных и популярных статей и книг, в статье «Конёк-Горбунок» в зеркале «сенсационного литературоведения» наголову разбила скопом и по одному всех, кто взялся доказывать, будто автор сказки — не Ершов. К ее статье добавить нечего, можно только отослать интересующихся. И все же повторим кратко и иронически доводы противоершовцев.

Началось с публикации в 1996 г. статьи А. Лациса под названием «Верните лошадь!» (глумливость отрицателей всю дорогу вертится вокруг лошадиной темы, как в рассказе Чехова о зубной боли генерал-майора Булдеева). Тогда впервые было объявлено, что «Конька-Горбунка» написал Пушкин. Дело продолжил в 1998 г. В. Перельмутер статьей «В поисках автора», приложив к ней сказку С.А. Басова-Верхоянцева «Конек-Скакунок». Инженер В. Козаровецкий проникся статьей Лациса и сделал любительские свидетельства в пользу авторства Пушкина делом своей жизни.

Музыковеды Уколовы выдвинули вариацию, что автор «Конька» — знаменитый арфист и мистификатор, сочинитель сказок о коне Быстролете Николай Девитте, который в порыве благотворительности отдал свое произведение бедствующему студенту Ершову. Про Девитте рассказывают кучу небылиц и несколько «былиц». Например, он, явно страдая формой расстройства, известного как «заболевание множественных персоналий», последовательно отрекался от авторства, предпочитая анонимность во всем, кроме музыки, и, по легенде, обожал раздавать направо и налево свои творения во всех остальных жанрах. Но для романсов «Очи черные» и «Не для меня придет весна» почему-то сделал исключение.

На чем строится эта экзотическая версия? Е. Коровина, например, утверждает, что Ершов не мог написать сказку, потому что никогда не владел лошадьми. А Девитте владел — и не одной. Но Ершов и Жар-птицы в руках никогда не держал. А Пушкин никогда не плавал в бочке по морю. Про Девитте передают: «Он мог сочинять в самых разных стилях, а если надо, намеренно писать даже коряво и «безграмотно». Приведем фрагмент «намеренного» стихотворения, посвященного прекрасной даме:

С сладким чувством умиленья,
С восхищенною душой
Я твое благословенье
Принимаю, Ангел мой!
Дружбы дар, урок небесный,
Образ кротости твоей
Будет верный и полезный
Спутник юности моей…

И т.п. Перед нами типичный образец стихотворной графомании XIX века («моей» — «твоей»), когда вирши плели в России все владевшие грамотой (сейчас мы, благодаря всеобщему образованию, возвращаемся к этой обстановке). Если Девитте прикалывался, чтобы завоевать сердце красавицы, ему следовало бы стилизоваться потоньше: красавица наверняка переписывала в альбом Пушкина и Лермонтова и в версификации, поди, знала толк. Или Девитте покорял законченную блондинку?

«Научно атрибутировать эти мистификации трудно, временами почти невозможно», — глаголют антиершовцы, продолжая «атрибутировать» свои размышления всем, что под руку попадется. Даже факт (тоже не аргументированный, а передернутый), что Пушкин поставил издание сказки не на ту полку, идет в ход. Замечательный пример таких «доказательств» являют диалектологи Розалия и Леонид Касаткины: «Диалектизмы в первом издании сказки — это все диалектизмы, которые были известны в псковских говорах или в диалектной зоне, куда входят псковские говоры».

Версия строится на том, что Пушкин, проведший много времени в Михайловском, хорошо знал псковский говор. А Ершов, росший в станицах вокруг Тобольска, куда стекались свободолюбцы со всей матушки-Руси, услаждал слух исключительно вогульскими напевами? Для опровержения достаточно полистать книгу основоположника сибирского краеведения П. А. Словцова (сам из вогулов) «Прогулки вокруг Тобольска в 1830 году», где замечено между прочим и следующее: «Многие должностные чиновники определяются из обеих столиц». То есть не только петербургское наречие слышал юный Ершов, сын исправника, но и московское, и польский «ензык» успел застать, когда поляки хлынули в Сибирь после восстания. А про то, что семья Ершова аккурат после 1830 г. перебралась в столицу и там на поребриках осела, и там же «Конек-горбунок» родился — это не засчитываем? Сибирских диалектизмов Ершов наставил в текст вдосталь уже в редакции 1861 г. Да и разве поэты пишут на диалектах? Они пишут *всем* языком!

В качестве «убийственного» примера Касаткины приводят следующий: «В первом издании мы читаем: «С сенника дозорный сходит,/И, обшед избу кругом,/У дверей стучит кольцом». Ершов изменяет: «С сенника дозорный сходит/И, облив себя водой,/Стал стучаться под избой». Он убирает слово «обшед». Между тем, такие формы, образованные от глагола «идти» — «ушед», «пришед» и тому подобные — встречаются в небольшой части северо-западных говоров Псковской, Новгородской, Ленинградской области... и совершенно неизвестны в других местах. Такую форму из этих двух людей мог употребить только Пушкин. Ершов никак не мог в первом издании так написать. Она не входила в его лингвистический оборот».

Товарищи ученые! Форма «обшед» не является привилегией аборигенов никаких областей, но есть чистый церковнославянизм, от географии независимый. В Книге Иова (1:7) читаем: «**обшед** землю и **прошед** поднебесную, се, есмь». Эту цитату Иван Грозный приводит в одном из посланий. В «Своде письменных источников по истории Рязанского края» читаем: «... которых, **обшед**, так побил, что едва кто мог лесом уйти». Наконец у архангелогородца Ломоносова в героической «поеме» «Петр Великий» находим: «Он, оком и умом вокруг места **обшед**...» И т.д.

Есть произведения, сложенные усилием разума и чувств, а есть *продиктованные*. «Конек-горбунок» — из таких. Думаю, не полная рукотворность, иллюзия самозарождения великой сказки во многом провоцирует все кривотолки вокруг Ершова. Поверить в то, что это написал 19-летний студент, так же невозможно, как в то, что страницы «Тихого Дона» создал окончивший 4 класса гимназии делопроизводитель станичного ревкома. Почему Пушкин, понятно: он отвечает в России за все и практически монопольно владеет тайной иллюзии нерукотворности. Но, как остроумно заметил тюменец Анатолий Омельчук: «Если Пушкин — наше всё, так отдадим ему всё наше?!»

Не стремление приписать Пушкину чужое вызывает протест, но упорное сужение круга русских авторов первого уровня. Родство сказок Пушкина и Ершова очевидно независимо от того, приложило «наше все» руку к творению студента или нет. Но против Пушкина не попрешь, а против Ершова — запросто. Ему с момента рождения не больно-то везло. Младенцем он был настолько слаб и болезнен, что родители решили испробовать на нем обряд «продать ребенка». Болезного подносили к окну, за которым стоял нищий. На вопрос: «За сколько возьмёте?» — нищий должен был ответить: «Грош!», после чего родители «проданного» считали, что здоровье младенчику гарантировано. Ершов, которого преследовали неприятности, любил повторять: «Что ж, мне ведь цена — грош!»

После триумфа первого издания, вскружившего молодую голову, пришлось Ершову вернуться в родной город, да там и обретаться до конца дней. Это обстоятельство тоже не дает покоя «коньководам»: дескать, удрал от позора и разоблачения. Понятное дело: кто

ж, кроме конченого неудачника, столицу по своей воле покинет. Меж тем, мог бы с университетским-то дипломом и поближе окопаться. На самом деле у Ершова подряд умерли отец и брат, и мать нуждалась в утешении. Да и место получить дома было проще. По приезде, говорят, поднялся он к тобольскому кремлю. Постоял, подумал. А когда спускался по Софийской лестнице, земля под ним поплыла. И вспомнил он, как не поехал к хворому отцу, захваленный столичной богемой… Говорят, все в нем с тех пор изменилось.

Сказочник стал учителем, потом инспектором, потом директором в родимой гимназии. Растил своих и приемных детей. Ну не мог такой человек присвоить чужое, вовлечь в заговор целую компанию и с этим жить! Когда Осип Сенковский, первый публикатор «Конька», похвастался, что не только в Петербурге, а и в Тобольске составил Ершову протекцию, тот грустно усмехнулся в письме другу: «Ну, уж пусть бы говорил он, что по его милости я стал знаком с грамотной братией… — это было бы еще несколько похоже на правду; но утверждать, что и занимаемым теперь мною местом я обязан ему, — это уже из рук вон».

Так в силах ли 18-19-летний сибиряк выдохнуть бессмертное творение? А «Герой нашего времени» много ли позже начат? А «Пьяный корабль», сотканный 17-летним Рембо? Феномен молодой гениальности трудно постичь тем, кто взялся за перо к 40 годам, а до этого 20 лет ходил в учениках. Тот же Лермонтов отлично природу ювенильности понимал, сказав о Пушкине: «**Он, с юных лет постигнувший людей…**» Дух дышит иде же хощет, дорогие мои.

Тобольская гимназия, которую окончил Петруша Ершов, была из лучших в империи. Директорствовал в ней в те годы Иван Павлович Менделеев, семнадцатого ребенка которого нарекли Дмитрием. И гимназию Дмитрий этот Менделеев оканчивал ту же самую, что и Ершов, а последний ему, между прочим, преподавал. Латынь недорослю Менделееву не давалась, однако в научных достоинствах Дмитрия Ивановича этот факт сомневаться никому не позволяет. Значит, неплохо учили в мужской гимназии столицы Сибири, и не только по скуловоротному учебнику Кошанского!

Ко времени окончания почтенного заведения бедолагой Ершовым в России пробудился интерес к Сибири. Связано это, конечно, и с появлением в сей промерзшей стороне декабристов (вряд

ли говоривших с псковским акцентом). Их политическая роль с сегодняшней антимайданной точки зрения пагубна. Но миссия просветительская оказалась предвосхищением народнической. Много членов тайных обществ покоятся на тобольском кладбище, со многими близко сошелся Ершов по возвращению домой. Однажды он пересказывал свой разговор с Пушкиным: *«...раз я сказал, что предпочитаю свою родину. Он и говорит: — Да вам и нельзя не любить Сибири, — во-первых, — это ваша родина, во-вторых, — это страна умных людей. Мне показалось, что он смеется. Потом уж понял, что он о декабристах напоминает»*. Ершов вообще был обидчив чрезвычайно. И простодушен. Его постоянно дурили книгопродавцы и разыгрывали приятели.

А. П. Толстяков пишет: «...творческая история сказки не известна: ранние ее рукописи, в их числе и те, по которым набирались и первое издание 1834 г., и четвертое, исправленное и дополненное издание 1856 г., не сохранились». «Творческая история», положим, известна. Ее изложил университетский друг Ершова, востоковед В.В. Григорьев: «*...писанный со скуки на скучных лекциях (выделено нами — МК)*, неподражаемый по весёлости и непринуждённости «Конёк-Горбунок»... Едва ли на философско-юридическом факультете Петербургского университета, куда Ершов поступил 15 лет от роду, скучными считались лекции профессора П. Плетнева, который с восторгом и прочел студиозам первую часть сказки в присутствии автора. Но «со скуки», в конечном счете, написаны все великие книги.

Нет рукописи, к примеру, «Белой гвардии» Булгакова. Не найдено ни одной рукописи Шекспира. Неизвестен автор «Слова о полку...» Двух последних тоже неустанно клонируют. Но Шекспир и автор «Слова» — не худшие соседи по подозрениям. И все же почему из всего русского литературного синклита именно в безобидном увальне Ершове усомнились ретивые любители сенсаций? Потому ли, что «под именем Ершова сказка продержалась всего 9 лет и была запрещена» («аргумент» Козаровецкого)? Вопрос это не праздный, ибо если не Ершов написал «Конька-горбунка», контекст отечественной словесности резко меняется. Действительно: через 20 лет после триумфального рождения «Конька» П. Анненков назвал сказку «теперь забытой». Но в 1870–1890-х около

40 поддельных «Горбунков» общим тиражом под 350 тысяч экз. наводнили книжный рынок. А на момент появления сомнений в авторстве вышло более 170 изданий сказки.

Ее давно присвоили дети, по ней сняты фильмы и многажды станцован балет. Но авторство «Конька-горбунка» и вправду неявное — настолько произведение народно, природно и в этом смысле не принадлежит вполне Ершову, но — русскому миру. И в этом его отличие от Пушкина, за автографы сказок которого литературоведы держатся, как за поручень в трамвае. Однако не Пушкин, которого Ершов называл «благородным», переехал «Конька», а узколобость, не допускающая многообразия мира Божия. По смерти «солнца» от Ершова отступились почти все, кто с Пушкиным был «на дружеской ноге». Ершов взял за себя вдову с четырьмя детьми и когда пытался пристроить пасынка в Петербурге, обратился по старой памяти к Плетневу и получил отлуп, по поводу чего написал в письме о бывших своих покровителях: *«Со смертию незабвенного Пушкина отношения их переменились; ну да и лучше. Их расположение было не делом собственного чувства, а только отголоском мнения других. Не великая потеря!»*.

Знают ли норвежцы сказку «Семь жеребят» с аналогичным сюжетом так, как мы знаем «Конька»? Вживлена ли она в норвежский культурный код? Верится с трудом. И не только в «литературоцентричности» тут дело. «Конек-горбунок» — сказка вовсе не о «злом» царе, себе на уме дураке и не о ките, на спине которого стоит село. Это сказка, именно созданная «на земле», но «против неба» — с постоянным его присутствием и взглядом в него. Вектор ее строго вертикален. Это сказка о том, конечно, как Иван

... перо свое проспал,
Как хитро поймал Жар-птицу,
Как похитил Царь-девицу,
Как он ездил за кольцом,

но и о том, «Как был на небе послом». Царя сварить и сесть на его место полагается по сказочной и во многом народной логике. Но в процессе развития сюжета Иван с помощью рассказчика постигает сам и посылает нас туда,

Где (я слышал стороною)
Небо сходится с землею,
Где крестьянки лен прядут,
Прялки на небо кладут.

Небесная составляющая «Конька-горбунка» так отражает русскую мечту и русское чаяние, что безопаснее оболгать автора, чем принять его:

— Эко диво! эко диво!
Наше царство хоть красиво, —
Говорит коньку Иван.
Средь лазоревых полян, —
А как с небом-то сравнится,
Так под стельку не годится.
Что земля-то!.. ведь она
И черна-то и грязна;
Здесь земля-то голубая,
А уж светлая какая!..
Словно светится зарница...
Чай, небесная светлица...

Это не мультяшное, в кудряшках, небо Warner Home Video. Это небо Куликова поля и Бородина, Сталинграда и Донбасса. В «небесной светлице» и пребывает, верим, несомненный — и совместный, нераздельный с целым народом — автор сказки, Петр Павлович Ершов. Что же до обвинения в том, что «больше ничего равного не написал», так с неба каждый день не диктуют. Пушкин и тут — особь статья: так уж на нем все сошлось. А вот Алябьев, тоже отбывавший ссылку в Тобольске, стихами друга своего Ершова не брезговал, мелодии к ним наигрывал.

Профессор Новгородского государственного университета В. А. Кошелев сказал, как припечатал: «Конька-Горбунка» мог написать только человек, сохранивший непосредственное детское мировосприятие, но уже овладевший приёмами классического стихосложения. А потом Ершов просто повзрослел, и его «взрослые» стихи и проза были хороши, но уже не вызывали столь живого отклика среди жаждущей диковинок публики».

СЫН СЕЛЬСКИХ УЧИТЕЛЕЙ.
Борис Корнилов против лесючевских

В любой стране, преодолевшей период первоначального накопления культурных ресурсов, такой поэт был бы увенчан славой и запечатлен в бронзе и мраморе. Стихи уровня «Охоты», «Качки на Каспийском море», «Деда» и многих других были бы навечно вписаны в антологии шедевров национальной поэзии. У нас же поэзия Бориса Корнилова не вписана даже в общекультурный код. Исключение составляет разве что «Песня о встречном» («Нас утро встречает прохладой») — вплоть до появления песни «Священная война», вероятно, самое энтузиастическое, духоподъемное произведение песенной поэзии ранней эпохи индустриализации. Написанная на гениально простую музыку сложнейшего композитора XX века — Дмитрия Шостаковича, песня эта по политическим, а вовсе не поэтическим, причинам на много лет лишилась авторства. Потеря произведением авторского знака, «личного клейма» была бы его лучшей характеристикой и высшей оценкой его значения, если бы в течение десятилетий имя автора не табуировалось, не замалчивалось, не вымарывалось. Поэтому говорить о чистой фольклоризации здесь неуместно. Между прочим, Шостакович нежно любил Корнилова и высоко ценил его дарование.

Борис Корнилов наряду с Сергеем Есениным и Павлом Васильевым составлял своеобразное трио представителей стихийно-интуитивного, действительно близкого к фольклору, не потерявшего первородные корни, то есть, по идее, наиболее высоко ценимого в творчестве направления. Крестьянских поэтов — «хороших и разных» — существовала целая плеяда, но ни один из них не занял своего места в ранжире избранных. Это, возможно, и несправедливо, но это — так. Есенин невольно стянул на себя всё «одеяло» популярности и обманчивой доступности, которая имеет к подлинной славе отношение, хотя и далеко не самое прямое. В России, где общественное мнение формируется интеллигенцией, только её признание определяет место художника в культурном процессе. Является ли это место органичным для национального сознания или насаждено искусственно — при помощи пропагандистского внушения, — оно вбито в культурный код, как свая сваебойной ма-

шиной. Стихи Бродского прочло ничтожное меньшинство носителей русского языка, но оспаривать его значение никто, не рискуя репутацией, не брался — и не возьмется ещё долго.

Единственное исключение в поэзии «золотого» века составляет Некрасов, в поэзии XX века — Есенин. Его «посадило на царство» коллективное бессознательное, его избрал народ, и произвести естественную «ротацию» не удалось даже Владимиру Высоцкому, тем более что он — не собственно поэт, а, что ни говори, бард. При всем консерватизме оценки искусства народной массой случай Есенина феноменален как в социальном, так и в философском смысле. Но почему ни Борис Корнилов, ни Павел Васильев, ни Николай Клюев не включены в народный синклит? Вероятно, потому, что поэзия Сергея Есенина в массовом представлении наиболее точно соответствует правилу золотого сечения, золотой пропорции, при котором отношение большей части (стихотворной антологии) к меньшей (отдельному стихотворению) равно отношению всей величины к её большей части.

По жуткой закономерности двое из перечисленного трио — Есенин и Корнилов — погибли, не перейдя 30-летнего рубежа, а Васильев был уничтожен в возрасте Лермонтова — в 26 лет. Корнилова арестовали для своего времени банально — по доносу. Следователь, лейтенант Лупандин, специализировался на поэтах. Он уже вёл следствие по делу Заболоцкого. Донос накропал намертво забытый критик Лесючевский: «Корнилов пытается замаскировать подлинный контрреволюционный смысл своих произведений, прибегая к методу “двух смыслов” — поверхностного для обмана и внутреннего, глубокого — подлинного». Сам, возможно, того не подозревая, председатель правления издательства «Советский писатель» признался в довольно тонком понимании природы поэзии, где форма — лишь внешний слой, скрывающий множество внутренних, воспринимаемых далеко не с первого прочтения. Так поверхность воды ничего не говорит о ее глубине. Подлинный же смысл поэзии всегда «контрреволюционен»: гармоническая форма способна скрывать неизмеримое и неисчерпаемое содержание, обновляющееся с каждым новым восприятием: те, кто любит поэзию, знают, что даже наизусть заученное стихотворение всегда читается как впервые. Об этом есть в дневниках бывшей жены Корнилова

Ольги Берггольц (запись от 13 марта 1941 года): «Сейчас перечитываю стихи Бориса Корнилова, — сколько в них силы и таланта!.. Сколько силы было, веры бесстрашия... было ощущение *неисчерпанности* (курсив мой. — **МК**)...»

Есенину удалось «обмануть» своего читателя мнимым единством формы и содержания. Корнилову и другим — не удалось. К тому же Корнилова преследовали совершенно не обоснованные обвинения в подражании Есенину (с другой стороны он, по мнению скользящих по поверхности критиков, «подражал» Эдуарду Багрицкому, поэтика которого прямо противоположна есенинской). Поэзия вообще связана с вечной учебой и выбором — и последовательной сменой — учителей. Ближайший друг Корнилова Ярослав Смеляков запечатлел это в стихах, изобразив кумиров юности — одного чем-то вроде тени отца Гамлета, другого — не то ангелом, не то демоном:

над нами тень Багрицкого витала
и шелестел Есенин за спиной.

Расшифровать феномен подражания в искусстве и его особенности, отличные, скажем, от влияния и взаимовлияния, в рамках одной статьи невозможно. Берггольц попыталась защитить бывшего мужа: «Борис Корнилов ничей не эпигон, не компилятор — у него самостоятельный, самобытный, свой ясный голос». Но в чем эта самобытность — не объяснила, да и, наверное, не могла объяснить. Литературовед Вениамин Ханов истолковал случай Корнилова так: «Если говорить о подражании С.Есенину... то, думается, дело заключается... в общности ранних впечатлений, которая породила схожесть тем и образных средств у поэтов — выходцев из деревни, связанных с народно-поэтическим взглядом на мир».

Да, он, как и Есенин, почувствовал самое начало ухода с исторической сцены русского общинного мира. Но, в отличие от Есенина, Корнилову крушение деревни представлялось процессом закономерным и, скорее, поэтически приветствовалось, нежели по-есенински оплакивалось. Точные слова нашел для этой темы Дмитрий Нечаенко: «У старшего поэтического собрата, у Есенина, конфликт нового и старого, «золотой бревенчатой избы» и «стальной конницы», стал конфликтом, глубоко пережитым лично, — кровным противоречием собственной судьбы.

В его лирике послереволюционных лет эти мотивы прозвучали еще сильнее, ярче, трагичнее. Поэтический герой Корнилова расстался с родимой деревней спокойнее, без особой тоски». Добавим: Корнилов вообще совершенно иначе, во многом глубже, рефлексивен, чем Есенин:

Во веки веков осужденный на скуку,
на психоанализ любовных страстей,
деревня, — предвижу с тобою разлуку, —
внезапный отлет одичавших гостей.
И тяжко подумать — бродивший по краю
поемных лугов, перепутанных трав,
я все-таки сердце и голос теряю,
любовь и дыханье твое потеряв.

Корнилов воспел и увековечил в стихах край, куда более экзотический, чем типический среднерусский, рязанский — есенинский. А. Котюсов пишет об этом:

«Усталость тихая, вечерняя
зовет из гула голосов
в Нижегородскую губернию
и в синь Семеновских лесов.

Этим стихотворением, написанным поэтом в восемнадцатилетнем возрасте, начинаются практически все сборники стихов Корнилова и книги о нем. Это настоящий гимн нижегородской глубинки, нижегородского лесного Заволжья. В нем с семнадцатого века находили приют гонимые староверы, “раскольники”, как их тогда называли. Сюда же, боясь преследования властей, бежал беглый вольный и лихой разбойный народ. Здесь и по сей день сохранилась девственная природа, непролазные дебри, опасные для любого путешественника болота».

По происхождению два поэта тоже не близнецы. Родители Есенина хотели, чтобы сын стал сельским учителем, и отдали его в Спас-Клепиковскую учительскую школу, но учителем сын так и не стал. Борис Корнилов вывел идеальную формулу своей родословной:

все мы гордые,
мы, крестьяне,
дети сельских учителей.

Сыном сельских учителей был и Павел Васильев. Вообще это социальная метка нескольких поколений советской интеллигенции. Но непосредственно после гражданской войны только Корнилов зафиксировал в стихах подвижнический клан, сегодня практически исчезающий. Родители Корнилова и подобные им получали образование в царской России, но и после революции остались верны призванию. Самый известный фильм о школе середины XX века режиссера Марка Донского, который так и назывался — «Сельская учительница». Прототипом Веры Марецкой и главным консультантом картины была, как известно, Екатерина Васильевна Мартьянова. С 1902 года, правда, не очень долго, она учительствовала в двухклассном училище на Режевском заводе под Екатеринбургом. В 1940-е годы Мартьянова стала депутатом Верховного Совета СССР, дважды награждалась орденом Ленина. Мало кто ассоциирует фильм «Сельская учительница» с одноименным рассказом Салтыкова-Щедрина из цикла «Мелочи жизни». Но судьба героини Салтыкова Анны Петровны Губиной нимало не напоминает судьбу Мартьяновой и тысяч таких, как она. Анна Петровна забеременела от главного попечителя школы Аигина и утопилась, не видя выхода, в речке. Повесть оренбуржца Алексея Горбачева все с тем же названием пользовалась в начале 60-х огромной популярностью и воспевала уже послевоенных сельских учителей в лице Валентины Петровны Майоровой.

Участь отца Корнилова, Петра Тарасовича, тоже слабо похожа на судьбы Мартьяновой или Майоровой, хотя учителем он был, по отзывам односельчан, отменным. Старший Корнилов умер от побоев в тюремной больнице почти одновременно с расстрелом сына. Но равно с матерью, тоже учительницей, век свой доживавшей в Семенове на улице, что характерно, Учительской, успели создать для Бориса такой интеллектуальный и культурный запас, что его хватило на всю, пусть и короткую, жизнь. Сам поэт изобразил свое детство так: «Я очень рано выучился читать. Пяти-шести лет читал Гоголя, Бичер-Стоу, Луи Жаколио. Читал без разбора, так как у моего отца, сельского учителя Нижегородской губернии, вся библиотека помещалась в одной бельевой корзине. И первый поэт, которого я раскопал среди номеров «Нивы» и приложений к ней, был Пушкин. Шел 1913 год. Прочитав томик Пушкина, я написал

первое мое стихотворение «Смерть поэта». Конечно, о Пушкине. Поощрения, переходящего в восхищение, со стороны домашних не встретил, но Пушкина таскал с собой всюду. После, когда передо мной встала целая армия российских поэтов, которая хоть бы количественно должна была затушевать образ Пушкина, я все-таки часто раскрывал «Медного всадника» или «Евгения Онегина» и читал их как будто снова».

О парадоксе чтения поэтического текста всегда как впервые мы уже упоминали. Здесь же речь о другом — об уровне книжной культуры «детей сельских учителей». Невозможно точно объяснить слова Ольги Берггольц, которой Корнилов посвятил первую книгу, о том, что поэт был не образован и малокультурен. Может статься, это уловка для ушедшего в небытие РАППа, навсегда устами своих глашатаев напугавшего поэтов тем, что начитанность и культурность есть первейшие грехи перед лицом победившего класса. Возможно, здесь присутствует и определенное классовое высокомерие дочери заводского врача-немца, коренной петербурженки. Ведь Корнилов, как и Есенин и Павел Васильев, принадлежал к когорте «понаехавших» — они, как и миллионы их ровесников, бросились в крупные города из сельских и полусельских окраин в надежде на скорую карьеру и успех. Корнилов писал об этом массовом постреволюционном выдвиженчестве:

хлеборобу ромбы на петлицы
только революция дает.

Кстати, об успехе. Прижизненная слава Корнилова мало чем, включая скандальность, уступала славе Есенина — разве только позднейшей легендарности. Но если бы Есенин попал в мясорубку зачисток 30-х годов, не исключено, что мы помнили бы столь же мало подробностей его бурной биографии. Вот лишь несколько штрихов. Когда в 34-м году Корнилов приехал в родной Семенов с I съезда писателей, его встречали с оркестром. На съезде его особо выделил же «любимец партии» Бухарин: «Среди поэтической «комсомольской» молодежи следует особо сказать о Борисе Корнилове. У него есть крепкая хватка поэтического образа и ритма, тяжелая поэтическая поступь, яркость и насыщенность метафоры и подлинная страсть… У него «крепко сшитое» мировоззрение и каменная скала уверенности в победе…Корнилову особенно удаются

отрицательные типы кулака, описания звериной злобы врагов; здесь его палитра многокрасочна и ярка, мазок широк и уверен, образы скульптурны и выразительны («Семейный совет», «Убийца!). «Триполье» местами достигает большой силы»...» Выступление Бухарина во многом подстегнуло впоследствии арест и гибель Корнилова. Через несколько месяцев после ареста, 30 июня 1937 г., «Литературная газета» обнародовала выжимки из абсурдных обвинений: «Поэта Корнилова много лет считали только пьяницей и дебоширом... Между тем этот пьяный поэт писал контрреволюционные стихи и распространял их в списках. По дороге из одного кабака в другой он какими-то путями попадал в некоторые иностранные консульства. А в квартире его «каким-то образом» находились секретные документы. Важно вспомнить, что именно на Корнилова и на террориста Павла Васильева делал крепкую ставку Бухарин».

А пока Корнилов присутствовал на съезде в составе делегации ленинградских литераторов вместе с Виссарионом Саяновым, Николаем Тихоновым, Михаилом Зощенко, Александром Прокофьевым, Ольгой Форш, Корнеем Чуковским, Юрием Тыняновым, Борисом Лавреневым. После съезда в «Известиях», редактируемых Бухариным, стали бесперебойно печатать все его новые стихи. Имя его фигурировало в советской прессе с ошеломительной частотностью. А уж после «Песни о встречном» Корнилов безоговорочно вошел в число самых именитых поэтов советской страны.

Когда с подачи Горького грянули обвинения ряда поэтов в «плохом поведении» (а где и когда поэты вели себя хорошо?), в «богемности» (а когда поэты не принадлежали богеме?), на одном из заседаний Секретариата Союза Тихонов, вчерашний товарищ Корнилова, говорил, не забывая противопоставить примерному Ленинграду разгульную Москву: «Сейчас уже на западе богема исчезла... она стала носить другое название. Слишком серьезное время, а в отношении такой богемы, как Корнилов, мы долго терпели... Если бы он только пил, если бы он так разлагался. Например, по рукам ходили его контрреволюционные стихотворения... Причем, когда мы протестовали, Москва печатала его произведения. Когда мы изгоняли его из Союза, Москва давала ему денег».

24 мая 35-го г. в «Правде» было опубликовано открытое письмо двадцати писателей. Они осуждали «аморально-богемное или политически-реакционное». поведение Павла Васильева, закадычного корниловского друга. По мнению коллег, закоренелый «дебошир» Васильев «уже давно прошел расстояние, отделяющее хулиганство от фашизма». Под письмом стояла подпись и Б. Корнилова. Любопытно, что заметка об аналогично асоциальном поведении Корнилова была опубликована в том же номере «ЛГ», что и материал об исключении Васильева из Союза писателей. Так писатели отрабатывали заботу государства — действительно, серьезную, но только в рамках полной лояльности системе. Подпись Корнилова не спасла, а Васильева погубила.

Вернемся, однако, к вопросу о культурном и образовательном уровне Бориса Корнилова. Культурных аллюзий в его стихах не меньше, а, может, и больше, чем у современных ему — и одноклассовых — поэтов. Причем охватывают они не только литературу, но и, к примеру, оперу и свидетельствуют об обширных познаниях в этой области:

Ах, бога ради — арию
Из оперы!..
И вот
Страдает Страдивариус,
Любимую зовёт.
Поёт она,
Горит она,
Руки заломив,
Татьяна, Маргарита,
Тамара, Суламифь.
И ждёт уже венков она,
Чтоб слава зашипела
Под звуками Бетховена,
Шуберта, Шопена.

Но, разумеется, литература и ее хранительница — книга, которую он взял в руки пятилетним малышом, — занимают самое значительное место в жизни сына сельских учителей Корнилова. Валерий Шамшурин в самой полной на сегодня биографии поэта пишет о его школьных годах: «В школе веяло духом романтизма.

Класс, в котором он сидел в среднем ряду на задней парте, был покорен балладами Василия Жуковского, свое увлечение которым передала впечатлительным питомцам преподавательница литературы Анна Ивановна Дмитровская. Борис сидел за одной партой с миловидной девочкой Лидой Фешиной, которая потом вспоминала: «Помню, что мы с удовольствием учили наизусть переведенную Жуковским балладу «Лесной царь» Гете. Борис хорошо декламировал, его часто просили читать на уроках. Читали, пересказывали баллады «Светлана» и «Ундина», «Наль и Дамаянти». Нас покоряли лиризм и песенность произведений Жуковского, идеи верности и добра, победа добра над злом и, конечно, занимательный сюжет. Не случайно в классе некоторым ученикам были даны имена героев баллад. Так, после знакомства с балладой «Наль и Дамаянти» Бориса стали называть Наль, а меня — Дамаянти. Конечно, никакого сходства у нас с героями баллад не было, тем не менее мы фантазировали. Помню, что Борис хорошо учился, был общительным...»

Дочь Бориса Корнилова Ирина обронила в интервью характерную фразу: «Мы все выходцы из дома на Канале Грибоедова, номер 9». Этот старинный дом, для писательского жилищного кооператива надстроенный двумя этажами, где первоначально селились музыканты придворных оркестров, остался элитным и в раннесоветские времена. Литераторы называли своё обиталище «наш небоскрёб», или «недоскрёб». Именно здесь Корнилов и его вторая жена жили рядом и дружили с Михаилом Зощенко, Ольгой Форш, Евгением Шварцем, Вячеславом Шишковым, Вениамином Кавериным. Соседями молодых супругов были Заболоцкий и Олейников, Шварц и Мейерхольд, а также Валентин Стенич, переводчик джойсовского «Улисса». Соседи тесно общались и много читали, как водится в интеллигентном кругу. Мандельштама, Гумилёва, Ахматову, весь Серебряный век. Уже факт обитания в доме на бывшем Екатерининском канале говорит о профессиональном статусе «малокультурного» Корнилова.

На Высших курсах искусствознания при Институте истории искусств, куда поступил Корнилов по приезде в Ленинград, преподавали тот же Тынянов, Виктор Шкловский, Иван Соллертинский, Борис Эйхенбаум. От таких учителей даже самый ленивый мог бы почерпнуть бесконечно много. В стихах и об этом сказано отчетливо:

я многое увижу, но помню с давних пор
профессоров любимых и университета
холодный и весёлый, уютный коридор.

Книга, по свидетельству современников, сопровождала Корнилова всегда и везде. Жена его говорила о том, как поэт обожал Киплинга. Есть специальное исследование о мотивах Киплинга в поэзии Корнилова. Даже когда за ним пришли, он, в ожидании ареста облаченный в чистую сорочку с галстуком и запонками, сидел, уткнувшись в книгу. И не перестал читать во все время обыска. Конечно, это можно счесть эпатажем — Корнилов не зря так увлекался стихами Гумилева с его героическим комплексом, — но ведь можно было придумать и другую, не менее лихую выходку. Однако Корнилову важно было показать чекистам именно основное свое занятие и увлечение. Или так — визуально — процитировать собственные стихи:

Я книгу знакомую взял на столе
И стал шелестеть страницей.

Возможно, книга в такой драматической ситуации исполняла и роль своеобразного оберега. Мы никогда не узнаем доподлинно, что читал поэт перед тем, как навсегда покинуть место, где не мешают читать. Но почему-то сдается, что это был любимый Гоголь, в стихах о котором сквозит тревога и смерть — два чувства, довлевшие автору «Мертвых душ»:

А Гоголь такой добродушный на вид,
И белая,
Мертвая книга.

Или:

как могильные черви, буквы
извиваются на листах.

Сама жизнь поэтов часто закольцована, зарифмована. Вытащивший в раннем детстве из бельевой корзины том Пушкина, Корнилов завершил поэтическую биографию в 1936-м г. «пушкинским» циклом — одним из ярчайших цветков в венке русских поэтов первому поэту России. Годом раньше он уже написал поэму «Моя Африка», тоже, судя по эпиграфу, вдохновленную Пушки-

ным. О поэме «Моя Африка» в парижской газете дружелюбно отозвался друг Горького и собеседник Сталина Ромен Роллан. О стихах цикла написано лучше и полнее, чем обо всем творчестве Корнилова. Здесь снова слышится, но весьма своеобразно, «влияние» Багрицкого, написавшего:

Я мстил за Пушкина под Перекопом,
Я Пушкина через Урал пронес,
Я с Пушкиным шатался по окопам,
Покрытый вшами, голоден и бос.

Все сходятся на том, что в судьбе Пушкина Корнилов провидел свою собственную:

Подлыми увенчаны делами
Люди, прославляющие месть,
Вбили пули в дула шомполами,
И на вашу долю пуля есть.

Вскоре уцелевшие «дети сельских учителей» уйдут на огромную страшную войну...

ПОДСЕЛЕНЕЦ.
Пророчества и антипророчества Андрея Крыжановского

> Я покоряюсь вам, призраки, оборотни, пародии. Я покоряюсь вам... Но все-таки я требую, чтобы мне сказали, сколько мне осталось жить...
>
> *В. Набоков.*
> *«Приглашение на казнь»*

> Я приехал в Россию в надежде на свой талант.
>
> *А. Пушкин.*
> *«Египетские ночи»*

Андрей Крыжановский представлял тот минимум минимори мужского сословия, когда, подав руку любимой женщине, выходящей из троллейбуса, ждут, сколько еще женщин рискует упасть

спиной на упроченное стальным углом ребро ступеньки и предлагают ту же руку всем выходящим — независимо от возраста и внешности, от того, что рука на ком-то будет непременно отпихнута — подозрения ли, презрения ли ради. Легко представить, что вынутая первой из проема двери все это время стоит на ледяном надолбе, прилагая все силы, чтобы не загреметь под колеса, некрасиво задрав ноги, и порция за порцией вдыхая букет восхищений и крушений. Стойкое мужское большинство, приняв дорогую ношу в транспортном экстриме, норовит проворней оттащить ее из зоны риска, чтобы, не дай Бог, какая последующая старушка не успела задержать процесс галантности компрометирующим: «Сыно-о-к!»

К сороковинам Андрея я получила Письмо. Перетрудившись на этой ниве, сама я впала в безнадежную эпистолярную анемию много лет назад, но тем более готова оценить подвиг. Для дистанции в 40 дней предмет мемории Письмом исчерпан. Перепечатав его целиком, можно было бы вздохнуть и с запасцем копить силы для годовщинного рывка, когда очистится от вины и неожиданности случившегося нужный объем памяти. Но то, что пишу я, с Письмом соприкасается лишь по периметру. В Письме есть «точность тайн», которой владеет та, что перетерпела всех, кто опирался на родную руку, беззастенчиво повисал на ней или отталкивал, принимал *дающего* за *просящего*, та, что умеет дождаться, когда мужчина оставит долги свои и проникнется на миг твоей единственностью. Я же давно пишу в жанре *воспоминаний о поэзии*.

«Нас не любил никто. Некоторые не вредили — по лени, равнодушию, может быть, даже слабой симпатии... но помощников, соратников найти не удавалось никак».

Литература — детсадовское: «А теперь я!» Утроение точки любой степени монолитности, демонстративное дежавю по отношению ко всему, что эта точка имела в виду увенчать. А теперь я! Ах, какая артистка была Доронина! Как она Нюрой из «Трех тополей» вспрыгивала задком на телегу, *убиралась*, подтягивалась, свесив тяжелые крестьянские голени, и с тысячу раз собезьяненным придыханием резюмировала давешний разговор: «Вот не любят они нас!» Андрей был из тех, кому рассказывают утаенное на исповеди. Свойство принимать и хранить тайну было явно одной из причин «никого нелюбви». Всего лишь одной. Я вывалила на него немало,

но не успела поведать гораздо больше. Например, про свои сны о том, как они нас не любят.

Сон первый. *Поэт А. в обличье спившегося мастера ФЗУ, в черной шинели фасона «трудовые резервы», с болтающимися медалями дешевого списочного достоинства,* ***не любит*** *меня за то, что не так живу. Мне стыдно, но дознаться, что имеется в виду под так, я не могу и униженно топчусь под лестничной плитой, у которой стоит мой судия с шапкой, полной поданных бумажных денег.*

Сон второй. *Поэт Б.* ***не любит*** *меня за то, что я ему неблагодарна. Не любит до белого бешенства в глазах и хульных изрыганий. Скованная сном, я боюсь, что если он набросится, я не смогу защититься. Б. извергает на меня самое дурное из своего подсознания, и другим достается почти одно хорошее.*

Сон третий. *Молодой литератор В.* ***не любит*** *меня за то, что я не снискала славы. Он оставляет меня в сахаристой пустыне, и я чувствую, что слепну. Слепота, оказывается, заключается в том, что на сетчатке остается последний кадр зрячей жизни, и я навечно обречена созерцать раскатанный лыжниками полосчатый склон и западающее за него нестерпимое освежеванное солнце.*

Сон четвертый. *Критик Г.* ***не любит*** *меня за то, что в моей руке ему чудится граната, которой я намереваюсь его взорвать. Я подношу к его глазам совершенно пустую ладонь, но всякий раз к ней притягиваются очки Г., и его близорукость представляет мое желание оправдаться как грубую форму издевательства.*

Андрей ни за что не хотел отделять литературу от жизни по пошлой схеме любителей объективности. Он не преминул бы сравнить меня с Верой Павловной. Трудно предположить, что он забыл о первоисточнике, когда писал:

... зависть, — боюсь, что из многих страстей
сильнейшая там, где сошлись обладатели лиры.

Первоисточником поэзии по имени **ПУШКИН** он был пронизан. Впрочем, кто же до конца объяснит, включая Р. Барта, эту блаженную способность к вытеснению самого знаемого и чаемого, эту уверенность в первородстве, с которой пятиклассник пишет в редакцию: «Я сочинил стихи и прошу их опубликовать:

Однажды в студеную зимнюю пору
Я из лесу вышел...»

Палимпсест — слово поверх слова и письмо из-под письма — такую простую метафору упустили ученые семиотики. Андрея не могло не изумлять, что со времен «генийизлодейства» в нелюбви ровно ничего не изменилось. Завороженный прописной **ЛЮБОВЬЮ** к человеку, он локализовал нелюбовь к себе до собственных стихов, думал, что это их не воспринимают. Будучи не узнан в качестве сына человеческого, оправдывал *нелюбящих* неузнанностью своих стихов. Раздражался, ругался, страдал, но оправдывал, хотя именно отсутствие дара различения даже по сравнению с не любящим, но различавшим Сальери превращало новую когорту в теневиков, в мелкую нечисть, которая вредит и не показывается, выставляет напоказ какого-нибудь критика Г., подозревающего гранату в ладони, на которой нет ничего, кроме линии судьбы. Выставляет, подставляет для будущих мемуарных пародий, чтобы праведный гнев потомков пал на голову фанерной мишени, резиновой куклы в заводных очках.

Крыжановский был из тех, кому не отказывают в даре. Спросишь про такого в соответствующей среде — все наморщивают лобики и понимающе цыкают зубом. Но количество понимающих никак не переходит в качество узнавания, не гарантирует внесения в реестр, который уводит из опасной зоны «и др.» хотя бы в нишу «а также». Л.Я. Гинзбург назвала это «драмой ненужных хороших стихов». Эта драма затянувшегося прабытия, которое страшнее просто небытия. Как и все мы, Андрей рвался в среду, за толщу бумажного круга. Как немногие, он заранее норовил оттуда сбежать — по-английски, точно из неинтересных гостей. Побег не прощается. Даже и нарушение этикета не извиняется. Но разве героем подобной драмы неузнавания при знании не был И. Анненский? Ходасевич? Цветаева? Разве любимый земляк Крыжановского — Кушнер не восклицал о Вяземском: «Каким поэтом мы пренебрегли!» Но это — постфактум, когда среда уже не зыркнет предостерегающе: смотри, а то и с тобой так же! Прижизненная слава, без пафоса — успех — априори находится за рамками Замысла о Поэте. Андрей знал об этом:

Спиться бы, спятить с ума и лелеять свой псих,
я бы поверил, что в этом стихия и стих,
только поэзия — более сильный наркотик.

Может быть, тут все дело вообще в интеллекте и вкусе? Может, отвергающий выбор таврен каким-то невидимым знаком отверженности? Невидимым для непосвященных и дымком Отечества привanивающим для тех, кто отзывчив на гарь? Ни Анненский, ни Ходасевич не попали в колесо предпочтений, рокового выбора между «человеческим, слишком человеческим» и обесчеловеченным, не человеку предназначающимся, в каковую сторону и кренится невыпрямляемо искусство, словно Пизанская водокачка.

Право на вседозволенность выторговал себе тот, кому не дозволено ничего под страхом потерять полученное. Здесь и лежит предел свободы — в страхе потери, а не в ужасе обладания. Чтобы и этот предел снести, нужно убить источник страха — ощущение Дара как трансцендентного, перевести *ведение* в *поведение*, во внешнее, в лицедейство. Конечно, «пока не требует». Но постепенно имитация «затребованности» сменяется демонстрацией самости — и тогда уже летят все пушкинские оправдания девиантного поведения. Становятся просто смешны. Ну, а уж коли продолжает «требовать», коли не хватает артистизма, «дискурсов» и «инсталляций» — вообще туши свет! Как наркоман прибегает ко все более сложным комбинациям веществ, так имитатор аполлонического зова все более разнообразит антураж, удорожает содержание. Недавно показали съемки копполовского «Апокалипсиса» и назвали несколько вполне астрономических цифр, эквивалентных (или нет) «священной жертве». Но и это — ерунда в сравнении с особым режимом существования «жреца», даже если он приносит жертвы на малогабаритной кухне, с моральным террором, который насаждает он вокруг. Жизнь как форма поведения рождает жизнь как текст, где Ортега с его «дегуманизацией» — просто милый провинциал. Художественный геноцид, царящий в искусстве, наконец-то деперсонализирует самую главную сказку — сказку об Авторе. Человек становится персонажем. Теперь от него никто ничего не *требует*. Собственно, теперь ему *не требуется* сам Аполлон. Гомер был слеп, поэтому его, вероятно, *водили*. Пригов *ведет себя*, потому что на него *ведемся* все мы.

Можно упомянуть и единожды. Смотря кто упомянет. Можно сразу из «и др.» махануть в «и в первую очередь». В общем, одного писателя упомянул выдающийся мастер геноцидных дел, растворитель человека до тени самого себя. И вот он, упомянутый, зна-

чит, благодарит Ревнителя таким образом: «Набоков, любивший мистификации, может быть, никому в жизни правды не сказал». То есть, сам упомянутый не поверил в эту петрушку. Это школа, в общем-то, для дураков. Крыжановскому, кстати, тоже благодарности писали. Например: «... от побежденной ученицы». Это о разнице между *ведением* и *поведением*. В. Набоков, презиравший чужую славу и купивший собственную ценой низведения двенадцатилетней девочки до «щелочки» между ее ног (ах, да что Вы! Да это же про другое! Это вообще совсем другое!), выставил в приговор Цинциннату Ц. его «непроницаемость». Понятно, тут сработала аллитерация: «ци-цэ-ца». В Андрее отрицали неуязвимость. «Гносеологическая гнусность» Цинцинната состояла в том, что он провоцировал в пародиях агностицизм, тогда как пародия — полностью познавшая, да и познаваемая субстанция. Неуязвимость же, за которую уязвляют насмерть без всякого приговора, без этих демократических манипуляций, состоит, как ни странно, в допущении «человеческого, слишком человеческого» наравне с аполлоническим как равнодействующей величины. В Письме это дано так: «*Не хочу кощунствовать, но что-то в нем было от Иисуса. Это внимательное и уважительное отношение к любому человеку вне зависимости от степени его греховности и падения*».

Но ничего кощунственного здесь и нет. Иисус был неуязвим настолько, что дал убить Себя, дабы у персонажей и пародий всегда оставался шанс на экзистенцию. Карабаса-Набокова куклы прославляют громче всего за преодоление «христианской этики». Набоков считается хорошим сыном на том основании, что для своего отца он делал исключения там, где чужих отцов просто уничтожал, но *сыновства* как главной творческой проблемы, проблемы *преемства* для него, конечно, никогда не существовало. А иной цели, кроме славы, у персонажной литературы быть не может. И вот он получил ту благодарность, какую получил: «никому в жизни правды не сказал». Читай: так мы, персонажи, тебе и поверили, разлетелись. Ты сегодня похвалил, а завтра ноги вытрешь, как бы и мы сделали. «Лишним человеком» в такой ситуации становится неизбежно Сын Человеческий. «Лишним поэтом» — всякий, кто смотрит в ту сторону. О лишнем поэте замолвите слово! Крыжановский сказал другое, которое (если бы прочли) подняло бы по тревоге всех «железных пушкиноведов». Ну, что ж! Лучше, как говорится, поздно.

Антипророк

Меня ввели в сплошную шестикрылость —
шум складок, шелест перьев, трепет форм.
Набор медикаментов: хлороформ,
бинты и кровь в консервах, чья-то милость.
Но на соблазн могуществом таким:
— Я слаб, но несогласен, Серафим!
Ты в силах дать всеведенье пророка
и донную премудрость змей и рыб,
но, чтоб всосался в кожу детский всхлип
и дерева обиженного скрип,
останусь в русле общего потока.
— Влей я в тебя всеведенье, и стало б
светлеть пространство, раздвигаться ум,
пронзил бы уши горней речи шум...

— А если он не даст услышать жалоб?

Вот почему Набокова так раздражал Достоевский! Написать, конечно, можно и получше. Но кто сказал, что Достоевский писал *хорошо*? Достоевский писал *гениально*. А что есть гений, помимо «парадоксов друг», с тех пор, как эти парадоксы заключаются в демонстрации голого зада с прыщом? Вейнингер писал: «Творчество гения всегда направлено к тому, чтобы во всех людях терять себя, сливаться с многообразием жизни...» Парадокс гения в его экстравертности. Интровертные же просто *хорошо* пишут. В этом их неоспоримое достоинство и вечная соревновательность. Гений — тот, кто не ищет «малой свободы» типа свободы творчества. Чем не парадокс? Драма «ненужного хорошего» — драма соревнования, и если гению присуще *поведение*, как всякому человеку, то оно в принципе неспортивно.

Вышеславцев о Пушкине: «Он никогда не смешивает добра и зла, никогда не ставит себя по ту сторону добра и зла, в нем есть глубокое чувство греха и раскаяния».

Из Письма: «*...именно это его свойство почти чревного разграничения добра и зла спасет его Там*».

Чем-чем, а любовью взбунтовавшихся персонажей, отчленившихся теней тут не пахнет. Они полагают, что если добро не заложено в осуществляемый ими сюжет, как представительские расходы в смету, то и нечего волноваться. Поэт давно перестал быть создателем *героев* — Манфредов, Дон Карлосов, Онегиных, уступил поле поэзии *персонажам*. «Моральное творчество» он перенес в собственную душу. Паскаль говорил о Боге философов. Нам ситуация вполне позволяет говорить о Боге неофитов.

Неуравновешенный человек с крестом во всю грудь кричал в ответ на мою попытку урезонить его от хамства: «Это жидовский Бог зовет к смирению! Иосиф Волоцкий к смирению не зовет!» Неофит выбирает Бога, как костюм, примеряет его к своим изъянам. Можно также определить нынешний «религиозный Ренессанс» как обретение Бога блатных. Имеется в виду блат в чисто советском смысле расширения возможностей. Блат как символ особых прав и гарантий. «Исповедоваться у Меня» в свое время звучало как «отобедать у Максима», означало принадлежность к касте посвященных. Блатные и неофиты сплошь и рядом сливались в некое социальное целое. И те, и другие знали, из какого магазина или с какой базы поставляется в пост семга к митрополичьему столу. Своего приноровленного Бога они оберегали от сглаза, как готтентоты или цыгане, а «изыдите, оглашенные» в различных модификациях срывалось с их уст еще чаще, чем цитаты из Священного Писания.

Что касается *гения*, то это — всего лишь платоновский эвфемизм Образа и Подобия, где Образ имеет значение витального творчества, а Подобие — творчества морального. Не вероисповедание меня занимает в художнике, но, по слову далекого от ортодоксии А. Белого, меня искусство интересует как «кратчайший путь к религии». Да, цель поэзии — поэзия, но это лишь границы человеческого осознания проблемы. Ибо безусловно есть в ней цель, высшая человека, трансцендирующая его помыслы и чувства. Бунт *персонажей* состоит в провокации «вторичного хаоса» при полной беспомощности по отношению к первичному, в спекуляции стихией при полном неумении ее организовать так, чтобы не погибнуть в ней. Только что признавшись, что похвала Набокова определила его *карьеру*, упомянутый и похваленный тут же теряет стиль

и твердит какие-то смутные зады из провинциального лексикона самоутверждения образца «оттепели»: «Авангард самодостаточен. Авангард — искусство в чистом виде... Пушкин, безусловно, был бы авангардистом...» и пр. Так становятся *персонажами*, так заигрывают пластинку.

Не с «авангардом» и даже не с тем, что им величают, боролся Крыжановский. Не такой он был, чтобы бороться с... «Белому делу» русской поэзии он служил до упора, вытеснению человека противостоял. Ведь и большевики в конечном счете не о технологическую «отсталость» споткнулись. О человека! Искусство «вторичного хаоса» безусловно *не любит* таких, как Крыжановский, как не могли Ленин и Дзержинский *любить* Бердяева, как не мог Сталин *любить* Флоренского, как бог блатных не только любить, но и иметь не может Сына: не любящий — бесплоден. Но, по Бердяеву, «наиболее родящее — наименее творящее», а бог неофитов радеет об умножении прихожан, а не о единстве Образа и Подобия. Крыжановский говорил в радиопередаче, где я, по его замыслу, работала интервьюершей: «...то, что называют авангардом, это, наверное, всего-навсего внепоэтические выходы уходящих сторон европейской жизни и мышления». Насколько все же в этой извиняющейся интонации больше силы и убежденности, чем в гусарском «прижимании к роялю» тренированными руками *похваленного*...

Итак, «гений» здесь, как и Бог, — лицо выборное, вернее, назначаемое на эту должность по-хлыстовски группой лоббистов и отвечающее за «кристаллизацию общественной актуальности», то есть моду. Сказано: нынче носят авангард, будет авангард. При чем здесь автор диетической книжечки, умерший в сорок три года от острой сердечной недостаточности, то есть истративший свое сердце на других? В контексте искусства как кратчайшего пути к религии и самоощущения художника, идентифицируемого как Сын, Крыжановский был поэтом Рождества. Недаром по его ранним строчкам бегают пастернаковские нотки. Запись в черновике преддуэльного Пушкина, где «религия» стоит между «любовь» и «смерть», свидетельствует о закономерности пути. Рождеству, обернутому в собственное появление на свет, посвящены два стихотворения, которые Андрей оставил на пленке: «**Я родился три-**

надцатого» и «**Памяти крестной»**. Эти, писаные, стихи в магнитофонном варианте предвосхищают бесписьменное творчество Андрея — его передачи на питерском радио. Его импровизации...

Поэзия — искусство слова. Вот такой трюизм. Как его поставишь, так все здание и построится. Письмо: «*...ему фатально не помогло ни одно из обстоятельств жизни, из которых другие делали и биографии и имена»*.

Так! И не так. Он родился внуком Шварца не для того, чтобы ревизовать шлепанцы в именном музее, но чтобы собственной судьбой проиграть историю Ученого и Тени. Он был заворожен этим бродячим сюжетом, постоянно к нему возвращался, и дед только в этом мог быть ему порукой. Да, он трудился в ведомствах метлы и лопаты так долго, что это перестало приносить биографические дивиденды. Но его Бог спас от такого позора, да и не принял бы Андрей такой разнарядки. В ЖЭКе или РЭУ он подобрал слово, которое стало метафорой существования Сына Человеческого в постзощенковском раю:

По преданию, в день своего *Рождества*
я вошел не жильцом, а скорей,
подселенцем (курсив мой — **МК**).

«Очень слабеньким и маловесным», не кватрочентовым родился младенец, чтобы без передышки, без бегства в Египет погибнуть в советском роддоме. Но время так спрессовалось, что чудо Воскрешения произведено «московским врачом неизвестным» тоже не в третий день, а покуда не наступил отек легких. За этот миг дитя, может быть, прошло такие искусы, что удовлетвориться дворницкой бляхой ему было бы непристойно. Такая коррекция Евангелия естественна, потому что дело происходит по преданию, а не по Писанию. Аллегория Отчизны-крестной в отличие от традиционной Родины-Матери образно восходит к поэзии *без матери* певца Арины Родионовны– Пушкина. В стихотворении «**Плакат»** Крыжановский редуцирует знаменитый военный призыв: просто — «Родина зовет!» И сделано это вовсе не из-за «скованности» метром (недавно услышала комментарии критика к чьим-то верлибрам: «Его стихи не скованы ритмом и рифмой». Много смеялась.).

Крыжановский хранит целомудренное молчание о своем сиротстве, но ощущением его напоены многие стихи. Эпическое

в предании заменяется на домашнее: «По рассказам матери». И это — тоже особое обстоятельство Рождества в новейшей истории. Родина-крестная воплощается через унаследованных от язычества укротителей Фрола и Лавра. Таинство снижается до «Подумаешь — традиция, обряд», но религиозное переживание опосредованно происходит во время Крещения собственного ребенка. В этом же стихотворении описано и искушение неверием:

Что ж «Бога нет!» рече
безумец в надрывающемся сердце?

Два слова, два понятия — «безумие» и «надрыв» — покрывают всю гамму релятивистских метаний. Явление Сына Человеческого в мир испорчено «квартирным вопросом»,прочитанным онтологически. Рождество изначально лишнего приравнено к коммунальному *подселению*. Нелюбовь к Младенцу предопределена. Стихи приобретают то «сверхзначение», которого, по мнению Л. Гинзбург, ищет в них современное сознание. Драма ненужности достигает кульминации. Волхвы, избранные возвестить миру приход Спасителя, представляют государство, располагаясь в Кремле неподалеку от вертепа, то бишь, роддома. Соответственно, о событии им докладывают официально, как в брежневском анекдоте:

Христос воскресе, Леонид Ильич!
Мне уже доложили.

Волхвам во френчах по моде «середины века», отрезанным от мира «колоссальной, зубчатой, кирпичной стеной», светит самоцельная рубиновая звезда. Образ поэта — Спасителя дольнего мира — и поэзии — его спасения — поднимается в программной статье Андрея, опубликованной в созданном им ненадолго журнале «Речитатив». В стихах же век, будто Папа Римский, шепчет полатыни над Младенцем, родившимся в Третьем Риме.

Свое путешествие из Москвы в Петербург Андрей будет совершать всю жизнь. Народ и партия — язычество «традиции» и язычество власти — объединяются для похорон Генерального Отца. Отчизну-крестную отпевает «удалой инвалид \ чем-то вроде «Катюши», а то и похлеще». Лапидарные выгоды поэзии перед прозой Крыжановский великолепно понимал. Некрасова освоил и филигранно балансировал на острие двух вечных граней литературы — лирики и романа.

Кощунственное велеречие и блистательная графомания «**Приглашения на казнь»** подчинены принципу пародийности (авангард!) и выдерживают его с генштабовской последовательностью. Подлинность Цинцинната удостоверяется комическим *ватерпруфом* квазиматери (авангард!). Пушкинская няня-фольклористка и лишенная фольклорной базы русская кормилица поляка Ходасевича («она не знала сказок и не пела»), по идее, должны подружиться с крестной Крыжановского. Но Андрей идет дальше и пишет поминание «убиенной любовью ко мне, человеку». Это — единственное в своем роде покаяние. Несмотря на сатириальную подоплеку «**Гавриилиады»**, несмотря на то, что Вл. Соловьев поставил ему в укор «гения чистой красоты» и «чистейшей прелести чистейший образец», Пушкин был поэтом Благовещения. «Рыцарь бедный» искупает его юношеские помрачения даже в глазах философов. Культ Девы — культ глубоко католический. Мальчик Лермонтов приникал к стопам Матери Божией — заступницы. Крыжановский живет в Евангелии от Иоанна, *выпустившем* Благую Весть, чтобы ублаженной «свободе совести» жизнь медом не казалась.

«Поэзия спасет мир»... Город, который привел инженера-каторжанина Достоевского к мессианизму во главе с Красотой, сантехника-*подселенца* Крыжановского довел до смены подлежащего:

Где красота? — На мостовых
шаги, как звуки зуботычин,
и каждый шорох, каждый штрих
трагичен, до конца трагичен.

Стихи памяти Шостаковича. Но не о разочаровании в красоте речь, а о смещении эпицентра. От Бога-Отца к богу-Пахану.

«Повесть о двух городах» в русском переводе всегда дает Москву и Петербург, а последний у Крыжановского еще и удвоен Лондоном Диккенса, которого обожал Достоевский, отзеркален им. За хлястик прообраза *подселенца*, «лишнего» мальчика Оливера Твиста держится наш невольный петербуржец, пробираясь меж Сциллой и Харибдой первородства на грани провала в «каквсейность»:

Этак сдохнешь, как Бобик!
Я до смерти скромностью сыт!
Я не хуже вас всех!.. —
раздуваются ноздри соблазна.

Ничтожный изъян — отсутствие фермента удачи. Или это и есть избранность? В вате, войлоке, сурдокамере безотзывья («таков и ты, поэт!»). Но ведь безвыходных положений не бывает, и в наш лишь по видимости абсурдный, а на самом деле, как никакой другой, рассудочный век за несколько уроков можно научиться смотреть в искаженное стекло. Куда бежать от шагов божества, абсолютно ясно: от слова — к «дискурсу», от жизни — к «поведению», от спасения — к моде. Но когда тебе априори заявлено:

Прости, ты не зван
и не ждан, —
от этого нельзя не страдать.

«Его страшно унижало, что на жизнь он вынужден зарабатывать, используя вовсе не верхний слой своих возможностей» (из Письма).

Вытеснив Человека, культура перестала быть ему интересна и на него же за это окрысилась, а у себя сама нащупала, как опухоль, некий «кризис» и стала с ним носиться по поликлиникам и шарлатанам. Если бы только попытка продемонстрировать «верхний слой» побудила Андрея к уходу от письма в звук, от версификации к импровизации, он занял бы среди персонажей если не лидирующее, то прочно ангажированное место! Но и в новое качество им было привнесено столько «последних вопросов», сколько «последних времен» было пережито в качестве прежнем — равносущном. Оторвавшись от хлыстика Оливера, он обнаружил, что открывшаяся бездна полна отнюдь не звезд, и назвал, поименовал эту бездну, в которую упало целое поколение:

Когда за срезом детства нет судьбы
и невозможно слиться с этой явью.

При последней очной встрече он нервно листал взятую с моего стола книгу «Понятие судьбы в контексте разных культур». Портативная судьба — биография — пылилась под шкафом. Андрей готовился к бою со стаей персонажей, к бою за Судьбу без эпитета и против навязываемого и навязшего сюжета. Назавтра ему покажется, что бой не проигран, и он будет фантастически талантливо танцевать дикую хабанеру, а потом кромсать ножом и поглощать с присвистом промозглые октябрьские помидоры, и партнерша по танцу скажет: «Ты неуемный. Ты долго так не выдержишь».

Он думал, что Судьба — это когда «зван и ждан». Он вовсе не был фаталистом. Я поддразнивала его: «Ну, давай, давай поимпровизируем...» Он морщился и, стараясь сохранять выдержку, соглашался: «Давай!» Это было с моей стороны подло — ведь он хотел здесь обрести единственность, которой не обрел в письменном виде. Он хотел, и надо было уступить, дать ему фору: быть первым безусловно, не метафорически. Жажда первенства не была в нем литературной, но составляла природу его мужества. Литература же дифференцирует по половому признаку только когда хочет унизить.

Выйдя на импровизацию, Андрей намеревался помирить «творчество и чудотворство». Поэзия, призванная спасти мир, для начала сама нуждалась в спасении, и Андрей решил, что нашел кратчайший к нему путь: *«Импровизация или сочинение стихов за время произнесения, т.е. мгновенно — это наглядный прорыв за сферу чисто аналитического или конструктивного подхода, мгновенное освобождение образа мира уже без труда, хотя и через труд...»* Он хотел разоблачить шарлатанство заочного «освобождения», думал, что наглядностью восстановит доверие к чуду. Была и еще одна цель — защита прав русской рифмы: *«Понятно, кстати, что импровизация верлибром или даже акцентным стихом никакого впечатления чуда произвести не может, и это тоже показатель особой ценности и исключительности классической формы»* (*А. Крыжановский, Поэзия и мир: трудности взаимного осознания, «Речитатив», N 1*).

Русский дар тяжел и серьезен, как и менталитет народа, с большой подозрительностью относящегося ко всяким «глупостям». Надо было сто лет упираться за «свободу творчества», чтобы брюзгливо констатировать: «Вот, смотрите, поэт перестал быть учителем жизни, превратился в маргинала!» Это вы превратились, потому что платят больше. При чем здесь поэт? Но импровизация — это что-то завлекательное, барочное. Вдохновенное, что вообще смешно в наше срепетированное время, как раз время, не допускающее импровизации — ни инфляционным обесцениванием искусства, ни все более иждивенческой его природой, потому что самостоятельно, без спонсора, покрыть расходы на собственную славу невозможно. Только сумасшедший мог сегодня вообразить, что ему

будут платить за «вдохновение»! То, что Андрей в разговорах придавал своему импровизаторству некий коммерческий привкус, было, конечно, простым снижением пафоса, но и вечной надеждой *подселенца* на свой угол, на не занятую чужой постирушкой ванну.

В 1826 году в Москве появился Мицкевич. Европеец, большой поэт, ученый малый. Только Пушкин мог себе позволить встать перед ним навытяжку: «Встань, двойка, туз идет!» Остальные «торчали по мнению».

«Мицкевич обладал редким даром импровизации. Ему задавали тему. Он молчал несколько минут, потом выступал вперед и начинал говорить стихами. Лицо совершенно преображалось, глаза блистали экстазом, слушатели испытывали почти страх, — как будто это не он говорил, а какой-то дух, ниспустившийся на него. Вдохновение не покорялось ему, а целиком владело им. Он не останавливался, не задумывался, не подыскивал стихов, напротив, они с таким напором кипели в его голове, что он, задыхаясь, еле успевал их выговаривать. Перед русскими слушателями Мицкевич импровизировал *прозой на французском языке* (курсив мой — **МК**)».

«Мицкевич был не только великий поэт, но и великий импровизатор. Хотя эти два дарования должны, по-видимому, быть в близком родстве, но на деле это не так. Импровизированная, устная поэзия и поэзия писаная и обдуманная не одно и то же. Он был исключением из этого правила. Польский язык не имеет свойств певучести, живописности итальянского: тем более импровизация его была новая победа, победа над трудностью и неподатливостью подобной задачи. Импровизированный стих его свободно и стремительно вырывался из уст его звучным и блестящим потоком. В импровизации его были мысль, чувство, картины и в высшей степени поэтические выражения. Можно было думать, что он вдохновенно читает наизусть поэму, им уже написанную».

Вот, стало быть, как выглядело вдохновение! Какой, стало быть, имидж был в употреблении, какое *поведение* «канало». Понятно теперь... После длинных торжественных цитат современников чуда — Россета и Вяземского — короткая выдержка из Письма с присущей и приличествующей эпохе иронией: «*При мне он заговорил слабеньким голоском с качаловскими паузами, утрамбовывая провисающие строчки упаковочным материалом...*»

М-да, трудно нынче дается нисхождение духа... Представить себе приземистого Андрюшу, «блистающего экстазом», — увольте, зачем вы его обижаете? Зачем он все это затеял? ...Затем, что бунт *персонажей*, который они сами продиагностировали как «дизморфоманию» — страсть к разрушению формы, кичась еще и приоритетом отчуждения даже от своего безумия, доказывая лишний раз, что никакое это не безумие, а дороже дадут. Этот бунт можно подавить только *освоением*, в смысле фроло-лавровом — укрощением формы, причем, не доводя ее до экстраполирования безумия в «морфоманию», как это было, положим, с Брюсовым. Андрей вышел на подавление мятежа в одиночку и был убит, как граф Милорадович. Вяло повосхищавшись Мицкевичем и поворошив роман сказочника Андерсена «Импровизатор», логично было бы сдаться на милость Европы — страны святых чудес. Но комплекс Левши далеко не изжит русской душой.

Через десять лет гениальный лях показал «москалям», где зимует сепаратистский рак. «Дзяды» читали в России по подстрочникам, *прозой*. А наш псковский Левша, неугомонный Сверчок, арапский Цинциннат начал да и бросил «**Египетские ночи»**. Он давно уже «перевел» французскую прозу русскими блистательными стихами, так что вышло не письмо Татьяны, а прямо-таки «Песнь женского сердца, песнь женских страданий...». Не дожидаясь, пока подрастет автор этой безыскусной строки Евдокия Ростопчина, у которой накануне дуэли он будет обедать и беспрестанно «мочить голову холодною водой», Сверчок побывал первой русской поэтессой (кто там научил женщин говорить?), да и решил попробоваться на неаполитанского импровизатора.

Чистый постмодернист! Дизморфоман! Импровизации итальянского искателя как облегчить русский карман он *написал*, изобразил своим изгрызенным пером. И *написанное* выдал за *произнесенное*. Имея героем повести поэта Чарского, мы вправе ожидать романтической, как бы выразился Крыжановский, «заточки» сюжета. Куды! «*Чарский, — (как оказывается — МК), — употреблял всевозможные старания, чтобы сгладить с себя несносное прозвище»*. *Персонаж*, таким образом, использует поведенческую модель, хотя, в сравнении с Приговым, такое *поведение* скорей является антиповедением. Здесь имеем, по словам А. Еременко,

«наваждение причин». В «**Египетских ночах**» ничего не сказано о степенях дарования Чарского, в отличие, скажем, от Ленского, за коего стихи так же сочинены, как за Татьяну:

Так он писал темно и вяло
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?) «*Евгений Онегин», глава VI*

Пригов — графоман, играющий в игру в графомана. Крыжановский — поэт, которого судьба поставила в абсолютно неигровую ситуацию и снабдила вдобавок развитой моралью. Он серьезно дольше всех был сантехником, кормя семью, серьезно делал замечательные передачи на радио, потерпел все мыслимые поражения и скончался «на постели», никого не успев даже напугать. И вот человек с такой, выразимся, кармой решил заняться игрой, словно какой-нибудь Германн. Поэзия по предназначению бескорыстна, дополнительных закусок к дару не полагается, и Андрей врубился в философию вдохновения, оказался в центре проблемы трансцендентного в современном человеке и искусстве. Не «блистать экстазом», а *глубнуть*, погружаться — вот все, на что он мог рассчитывать.

Чарский — поэт, играющий в непоэта. *«...с господами стихотворцами ничего общего не имею и иметь не хочу»*, — заявляет он только взошедшему на его порог неаполитанцу. Еще не слыша ни строки из уст гостя, он спешит *кинизировать*, осмеять будущее событие, которое по замыслу должно перевернуть его жизнь: «*...главное — чтоб вы были в моде»*. За напускным цинизмом скрывается глубоко разочаровавшаяся в возможности «отзыва» душа.

Актуальность Пушкина сверхъестественна! Чарский тяготится необходимостью быть *персонажем*, играть *роль артиста*. Чудо письменного вдохновения интимно, работа невидима, как сама мысль. Ему предоставляется случай лицезреть «наглядность» чуда. Он потрясен. Экзаменуя итальянца, Чарский задает ему тему пресловутой «свободы творчества»: «...поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением». Но парадокс в том, что перед ним — представитель «управля-

емого» рода поэзии, и Чарский сам с интересом проверяет его на управляемость.

Как известно, гость отвечает на заданную тему одним из лучших стихотворений А.С. Пушкина, где поэт софийно и фрейдийно сравнивается с девой. Заданность есть нормальное условие любой игры. В остальном законы творчества сохраняются: *«...почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами? — ...тщетно я сам захотел бы это изъяснить»*, — оправдывается пушкинский импровизатор. Крыжановский, поэт другого века, был отягощен еще и обязанностью просветительской и правозащитной (по отношению к стихам). И при этом «блистать экстазом»? Задача непосильная, но посильные были ему не интересны. Он пошел на то, чтобы быть «управляемым», потому что был совершенно свободен и свято убежден: «*...поэзия, как и всякая литература, глубоко содержательна*».

Пописав хорошие стихи, выдав их за импровизации и снабдив соответствующим антуражем: *«Лицо его страшно побледнело, он затрепетал, как в лихорадке...»*, — Сверчок умолк. Через полтора столетия это безумное предприятие возобновил ни с того ни с сего *подселенец*, еще не выпустивший из рук разводного ключа. Затея безумна со всех точек зрения. Импровизация заведомо не предназначена для критического разбора. Будучи устной поэтической формой, она рассчитана на эмоциональное воздействие, на *впечатление*. Следовательно, адекватной реакцией может служить устная же оценка, а индикатором известности — устное словоизъявление, по-старинному говоря, *молва*. Распространение *молвы* сегодня находится в ведении телевидения и интернета, которые обслуживают узкий круг попавших в реестр упоминания.

Можно назвать целую когорту первоклассных авторов, достаточно широко публикуемых, которые за свою жизнь не удостоились ни единого критического слова. Уровень коррумпированности литературы вполне сравним с коррупцией каждой отдельно взятой области человеческой деятельности, с коррупцией как способом осуществления материальной цели. Корпоративная критика, лоббирующая определенный список авторов, в случае, если разнос не приносит дивидендов или невозможен по неоспоримым эстетическим досто-

инствам, применяет универсальный и самый варварский метод ампутации неподходящего писателя от литпроцесса — *бойкот*.

Вероятно, Андрей вообразил, что «наглядность чуда» обескуражит ленивых зоилов, заставит их развести руками и отменить приговор. Но недаром Цинциннат Ц. требовал не пересмотра дела, а лишь объявления срока казни: времени на «раскрутку» нашему *подселенцу* практически не оставалось. Несколько выступлений перед несколькими не обработанными медиагипнозом людьми, сохранившими раритетную способность чистого восприятия. А может статься, лишь на миг привлеченными новой игрой. Все дело в том, что Андрей работал без *справки*, без лицензии на использование дара. То есть в глазах сплошь самозваных «экспертов» был контрабандистом и браконьером. Это вышло ему боком уже после смерти, когда наконец захвативший какие-то призрачные бразды на виртуальном петербургском Олимпе переводчик изблевал на Андрея Крыжановского результаты своего застарелого литературного несварения.

Пушкин недаром оборвал *«Египетские ночи»* на том самом месте, где должно было по сюжету последовать описание реакции слушателей на выступление импровизатора. Я тоже в толк не возьму, как приступить к делу. Как описать таинственное изменение хорошо обкуренного Андреева голоса, вибрации и модуляции, призванные заменить «экстаз» и отсутствующий фрак. Тема задана: представьте, что «*запретен ямб для нынешнего века*». Едва ли это усилия безвестной клакерши. Или все же волна магнетизма, исходящая от импровизатора, диктует самую болезненную для него тему? Современный поэт, предпочитающий классическую форму, уже живет в состоянии такого запрета, как бы на нелегальном положении. Вся система, обслуживающая литературу, всем видом своим, как швейцар в дорогом отеле, показывает, что клиент не того пошиба. Импровизируя, Андрей интерпретирует запрет как драму ненужности:

Итак, не нужен стих ямбический…

Альтруистический поэт, он оставляет за собой упование:

Но людям вряд ли это нравится…

Управляемый темой, он начинает ею управлять согласно своей главной муке и заботе:

Не знаю, может быть, амнЕзия
настигнет (или амнезИя?) —
не знаю... Но ушла поэзия
куда-то на периферию.

Когда читаешь или слушаешь большой объем стихов, невольно вычленяешь, особенно начиная уставать, ключевое слово, на которое бессознательно «запал» стихотворец. Чаще других в импровизациях Андрей ставит два кратких прилагательных: «возможно» и «невозможно». Представить «дизморфоманию» как процесс необратимый он был не в состоянии, аналогично — признать необратимым любое из заблуждений, которое овладевало на большой срок большими человеческими массами. В конце концов, как ни оскорбляют Пригов или Сорокин идею авторства, одно из высших поручений человеку, они лишь приближают прозрение. Так тошнота приближает очищение организма. Страдания Андрея и иже с ним уже искуплены: когда разгребут завалы грядущие мусорщики, они обнаружат не пустоты, а культурный слой. Дошуршивая последние метры, архаичная пленка с бесполезными сегодня опытами *подселенца* среди прописанных и владеющих лицевым счетом *персонажей*, воспроизводит, вопреки общей надежной сомнительности, сомневающуюся надежду:

Но, может быть, мне что-то удалось...

И только Письмо вопиет, не считаясь ни с какой транквилизирующей метафизикой, седативной вечностью: «*Как мне жаль этого издерганного, замордованного, раздавленного колесами нашей невозможной жизни человека!*»

«Невозможной» — слово из импровизаций, не получивших официального статуса чуда.

Надо было больше напихать выдержек, подкрепить концепцию. А я все повторяю, как тот кассетный еще магнитофон, постороннюю строку, написанную тоже не жильцом, но, по давности отбытия, как бы и не вполне *подселенцем*:

Богосыновства никто не отнимет
И не развеет бессмертье мое... (Д. Андреев)

Никто не отнимет...

ЧЕРНАЯ МАССА, СЕРЫЙ СТРОЙ.
Всеволод Гаршин и война

Всеволод Гаршин в 33 года бросился в лестничный пролет. Значительную часть отпущенного ему творческого времени провел в психбольницах. Создал около 19 рассказов, несколько статей и переводов. При всем при том после первой публикации — рассказа (или очерка, как чаще называли этот жанр в период короткой жизни Гаршина) «Четыре дня» — автор получил европейское имя. Мало того: он умудрился с таким тощим багажом остаться в истории отечественной литературы далеко не на последнем месте.

В России тот, кто не настрогал пары десятков романов, и писателем-то считается с большим допуском. «Отметчик» (так его величали современники) Петр Боборыкин наваял больше 100 до некоторой степени художественных произведений, ввел в оборот слово «интеллигенция», а злоязыкая З. Гиппиус еще при жизни подписала ему приговор: «Г. Боборыкин пишет, все пишет, — а его не читают». В той же статье Гиппиус расхваливает беллетриста Альбова, который «начал писать раньше Гаршина», — стало быть, Гаршин служил своеобразной точкой отсчета литературных достижений. Так этот Альбов вообще затерялся — его только в какой-нибудь энциклопедии Южакова можно отыскать. Сокровищ словесных у нас столько, что можем выронить на ходу крупный бриллиант — и не заметить.

Но Гаршин остался — хотя рядом с ним писал Лев Толстой и угасающий, но лев Тургенев. Последний, как в по-картежному или по-ипподромному любят изъясняться критики, «поставил» именно на Гаршина и назвал именно его своим наследником. Что у них общего? Эргономичность письма и новый способ расставлять знаки препинания — интонировать ими фразу, добиваться практически поэтического синтаксиса. Гаршин — суперкиношный писатель, его рассказ в 6 страниц — готовый сценарий. Но проза последней трети XIX столетия вообще предвосхищает кинематограф: недаром «Анну Каренину» до сих пор что ни год экранизируют, а Чехова и подавно. Гаршин на изображение войны невероятно близким ему художником отозвался вполне синематографическим стихотворением «На первой выставке картин Верещагина» еще в 1974 г.:

Не то
Увидел я, смотря на эту степь, на эти лица:
Я не увидел в них эффектного эскизца,
Увидел смерть, услышал вопль людей,
Измученных убийством, тьмой лишений...
Не люди то, а только тени
Отверженников родины своей...

К ним смерть стоит лицом!..
И, может быть, они ей рады...

Есть нечто, отличающее Гаршина от современных ему русско-европейских титанов. Чехов писал: «Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще». Добавим: к боли, не отрезвляющей кризисом, а смертной, последней. Что же, у Толстого и Тургенева, у самого Чехова нет, что ли, этого «чутья»? Есть, конечно. Но чужая боль не лишала их потребности и воли жить. А Гаршина, сперва напитав и спровоцировав, — лишила. Смерть, «стоящая лицом» к человеку, вычлененному из «черной массы» и «серого строя» войны, стала главной темой рассказов Гаршина. В «Трусе» подробнейше описано умирание студента Кузьмы от гангрены. Смерть героя в первом бою уместилась в трех фразах: *«Веселый солдат уткнулся лицом в снег. Когда он поднял голову, то увидел, что «барин» лежит рядом с ним ничком, раскинув руки и неестественно изогнув шею. Другая шальная пуля пробила ему над правым глазом огромное черное отверстие»*.

Противопоставляя индивидуальную смерть смерти военной, безличной, Гаршин в рассказе уравнивает обе: *«Кузьма кажется мне единицею, одной из тех, из которых составляются десятки тысяч, написанных в реляциях»*. В «Четырех днях» общий план гибели сменяется планом крупным, и получается совсем другое кино: *«Пятьдесят мертвых, сто изувеченных — это незначительная вещь! Отчего же мы так возмущаемся, когда газеты приносят известие о каком-нибудь убийстве, когда жертвами являются несколько человек? Отчего вид пронизанных пулями трупов, лежащих на поле битвы, не поражает нас таким ужасом, как вид внутренности дома, разграбленного убийцей?»* Кто скажет, что это написано 150 лет назад, а не вчера, когда была

придумана фраза: «смерть одного — событие, смерть миллионов — статистика»?

Много раз сравнено небо Аустерлица над князем Болконским и рваные небесные клочки над «барином Ивановым» в «Четырех днях». Лучше других это понял Короленко: «Князь Андрей весь уходит в созерцание таинственной синевы, далекой и непроницаемой. Все долгое остальное время своей уходящей жизни он чувствует себя все более и более близким к решению вечных вопросов, пока, наконец, автор не заявляет нам, что его герой все решил и все понял». Не то у раненого гаршинского Иванова, забытого на поле боя (одна из сожженных во время нервного срыва картин Верещагина называется «Забытый». Мусоргский написал на этот сюжет музыкальную балладу). Вот лежит Иванов рядом с гниющим трупом убитого им египетского крестьянина: «Небо для него только явление природы… Вместо того, чтобы стремиться к бесконечным тайнам, он мучительно разбирается в своем положении: я убил его? За что»?», — пишет Короленко. Экзистенциальное всегда притягивало Гаршина сильнее, чем трансцендентное. Но вот явная реминисценция с лермонтовским «В полдневный жар в долине Дагестана» почему-то никому не пришла в голову.

Гаршина, как и Толстого, как в XX веке — Бондарева и Некрасова, Воробьева и Курочкина — писателем сделала война. «*Война решительно не дает мне покоя*», — так начинается один из четырех гаршинских военных рассказов — «Трус», который по недоразумению — или недоумению — вовсе не считается шедевром, безусловно таковым будучи. Гаршин рвался на Балканскую войну. Но и 50-летний Толстой рвался: «Вся Россия там, и я должен идти». И 60-летний Тургенев сетовал: «Будь я моложе, я сам бы туда поехал». История войн движется по кругу. Сегодня та война 1877-78 гг. на Балканах для нас ежедневно актуализируется в связи с трагедией и Донбасса, и бывшей Югославии, и нарастающей враждебностью Украины, исламским нерассуждающим терроризмом и крепнущей день ото дня ИГИЛ. И все же нам трудно было бы реконструировать общее воодушевление и негазетный единый порыв к освобождению славян от османов, если бы не русская литература, — и 8-я часть «Анны Карениной», и Георгиевский кавалер Гиляровский, и вольноопределяющийся Гаршин так или ина-

че, приветствуя панславизм или критикуя идеи общеславянского братства, отстаивая православный пафос Балканской войны или низвергая его, воспели феномен русского добровольчества, «доброй воли к смерти», как скажет в других, еще более драматических, обстоятельствах Марина Цветаева.

Небольшая новелла «Четыре дня» построена как развернутая иллюстрация к Апокалипсису: «В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них» (9:6), или, в перифразе, «живые позавидуют мертвым». В прообразе военной прозы, «Письмах русского офицера» Ф. Глинки, именно так пророчествует ржевский помещик Демьянов: «Скоро приидет бо час, егда живые позавидуют мертвым». В «Трусе», по объему не превышающем «Четыре дня», представлена нравственная неотвратимость соучастия в общем деле: *«Ты всем существом своим протестуешь против войны, а все-таки война заставит тебя взять на плечи ружье, идти умирать и убивать»; «...война есть общее горе, общее страдание, и уклоняться от нее, может быть, и позволительно, но мне это не нравится»*. Очерчен — и разомкнут — круг вожделенной свободы: *«И никакое развитие, никакое познание себя и мира, никакая духовная свобода не дадут мне жалкой физической свободы — свободы располагать своим телом»; «... теперь я не принадлежу себе, я плыву по течению; теперь самое лучшее не думать, не рассуждать, а без критики принимать всякие случайности жизни и разве только выть, когда больно...»*

Война обезличивает, но одновременно и проявляет личность — в этом один из ее парадоксов. Что знали бы мы о Мотороле и Гиви, если бы не ужас Иловайска и Дебальцева? Гоголь давал своим персонажам имена и фамилии, которые заставляют помнить эти маски даже без прочтения. У Гаршина один Иванов сменяет на фронте другого. Его ближайший последователь Чехов делал так же. Он и первую пьесу назвал «Иванов», и не важно, с каким ударением. Гиляровский в «Жизнерадостных людях» со слов брата Антона Павловича (кстати, Ивана) приводит слова актера Градова-Соколова: «Каждому «Ивано́ву» и «Ива́нову» будет интересно узнать, что такое про него Чехов написал. И если только одни Ивановы придут — у тебя уж полный сбор обеспечен». Наглядный урок ли-

тературоцентричности и человекозаместимости! Петр Иванович Добчинский кланяться велели! Гаршинские ивановы обеспечивают кровавый сбор войны. И лучший из его рассказов называется «Из воспоминаний рядового Иванова».

Гаршин причудливо сочетал народнические взгляды с либеральными. Босиком и в одном сюртучишке он пешком дошел до Ясной Поляны и провел ночь с ее владельцем в спорах о мироустройстве. Однажды, надев богатую шубу знакомого сановника, в которой привратник не решился его не впустить, Гаршин ворвался к министру внутренних дел Лорис-Меликову и на коленях умолял помиловать террориста Млодецкого, покушавшегося на всесильного «диктатора». Правда истории и вещество творчества сильнее неполадок в отдельно взятой голове: *«...ты идешь, с тысячами тебе подобных, на край света, потому что истории понадобились твои физические силы. Об умственных забудь: они никому не нужны. Что до того, что многие годы ты воспитывал их, готовился куда-то применить их? Огромному неведомому тебе организму, которого ты составляешь ничтожную часть, захотелось отрезать тебя и бросить»*. Кто это написал? Гигант Толстой? Нет, нервический интеллигент Гаршин!

Мы не идем по прихоти владыки
Страдать и умирать;
Свободны наши боевые клики,
Могуча наша рать.

А это кто? Некрасов? Плещеев? Огарев? Нет, снова Гаршин!

«Черная масса» и «серый строй» в конечном счете определяют градус поворота колеса истории. Писатель лишь фиксирует эти усилия. *«Мне кажется, что нынешняя война — только начало грядущих, от которых не уйду ни я, ни мой маленький брат, ни грудной сын моей сестры»*. Нам, живущим и сражающимся «в грядущих», пока приходится перечитывать. Читать новое будем, если уцелеем.

ФАСЕТОЧНЫЙ РЕАЛИЗМ.
Николай Помяловский и литературные «передовики»

Литературное забвение заключается не в нечитаемости — факторе достаточно случайном, но в отсутствии фона. Как тангирная сетка защищает банкноту от подделки, так текстологический фон гарантирует подлинность имени в искусстве. Поэтому самая страшная кара для художника — не «непонимание» современников. «Всякое понимание есть непонимание», — говорил Гумбольдт. Самое страшное — это молчание. Пусть до поры до времени имя законсервировано, оно почти наверняка всплывет — если возникнут соответствующие совпадения.

О Николае Герасимовиче Помяловском (1835-1863) давным-давно не пишут, не исследуют его произведений, а уж не читают тем более. Но во всех энциклопедиях, предисловиях к старым изданиям, комментариях, примечаниях и списках он присутствует, как присутствует луна или солнце за толщей облачности. То есть фоновое наличие Помяловского в литературе несомненно. Я, возможно, принадлежу к последнему поколению, которое читало знаменитые «Очерки бурсы», а повести и другие очерковые писания Помяловского «проходила» на фифлфаке.

Но знавал Помяловский иные времена. Когда-то без этого автора не обходился ни один обзор «передовой» литературы. Писали о «жанровом своеобразии», о «развитии реалистической традиции» и пр., и пр. А уж в когорте шестидесятников позапрошлого века он точно первенствовал. Повести его «Мещанское счастье» и «Молотов» публиковал Чернышевский в «Современнике», а «Очерки бурсы» — вдобавок и журнал «Время» братьев Достоевских. Последнюю книгу Помяловского часто и всуе сравнивали с «Записками из мертвого дома».

Так повелось, что у каждого русского века свои шестидесятники. Герои поэзии Большой спортивной арены завершали цикл царствования интеллигенции на исторической сцене. Современники Помяловского — и он сам в первых рядах — это воцарение провозглашали и за него отчаянно боролись. Слепцов, Решетников, Левитов, Воронов, Ник. Успенский... Кто сегодня помнит разночинных беллетристов? Они и в свое-то время прозябали в тени Тургенева

и Достоевского. Разночинцы взбунтовались против «дворянской» литературы, но что создали взамен, вот вопрос. Все как на подбор были красавцы (Решетников только подкачал). Почти все по русской закономерности спились, погибли совсем молодыми и наследие оставили с гулькин нос. Помяловский, к примеру, отправился к праотцам на 29-м году жизни от запущенной гангрены и был похоронен на средства Литфонда. Его поднял на щит Писарев — сам по нынешним меркам молокосос. Эта ювенильность никому не мешала относиться к плеяде с полным серьезом и величать по батюшке. Пришло время, когда социально-политические воззрения, «направление», стали много важнее собственно литературных достоинств, и «писатели-демократы» выдвинулись на авангардные позиции. Потом это время затвердело «до алмазного закала» (Волошин), и для наделения ювенильной когорты соответствующим масштабом были отряжены специально обученные люди — советские литературоведы. Остальное — дело техники и ловкости рук.

Причина, по которой эта группа забубенных литераторов стала едва ли не олицетворением титанической русской литературы XIX века, тривиальна и актуальна. Все они — дети пореформенной эпохи, чья юность совпала с отменой крепостного права, растянувшейся на несколько десятилетий. Надо было срочно наращивать новый обличительный пафос. Вектор перманентной — от Радищева — борьбы с крепостничеством смещался к голому натурализму. Советский исследователь Н. Пруцков писал: «Опыт творческой работы шестидесятников-демократов подтверждает, что натуралистические приемы воспроизведения могут успешно, плодотворно трансформироваться и ассимилироваться реалистами, служить реалистическому методу, что они оправданы, когда у беллетриста речь идет об уродливых, «гнойных» сторонах жизни, о быте и обитателях «дна», ночлежных и работных домов, проституции, «мастеровщине». О тех, кто «ближе к земле», но не крестьяне, о подвальной публике, любил писать и Помяловский: «*...в подвалах флигелей, вдали от света Божьего, гнездится сволочь всякого рода, отребье общества, та одичавшая, беспашпортная, бесшабашная часть человечества, которая вечно враждует со всеми людьми, имеющими какую-нибудь собственность, скрадывает их, мошенничает...*»

Вульгарная социология и идеология тотального отрицания прошлого строилась на отсутствии позитивного идеала, на безопорности образующейся разночинной формации, детей и внуков вчерашних крепостных, начинавших свою историю с чистого листа. И все, что этому отрицанию споспешествовало, шло в дело. Шестидесятники были людьми талантливыми, с прекрасными задатками, вопреки собственным утверждениям, достаточно образованными. Да и ужасающая бедность многих из них была, согласно классовой теории, изрядно преувеличена. Достаточно сравнить, бродя литературным кварталом Екатеринбурга, добротный домик однотомного Левитова с кособокой избушкой плодовитого и высокогонорарного Мамина-Сибиряка.

Социальная ниша, из которой большинство писателей-демократов вышло, только начинала заполняться и конструироваться. Они едва нащупывали свое место в свежеиспеченной реальности. Повесть «Мещанское счастье» Помяловского начинается с приступа зависти: *«Егор Иванович Молотов думал о том, как хорошо жить помещику Аркадию Иванычу на белом свете, жить в той деревне, где он, помещик, родился, при той реке, в том доме, под теми же липами, где протекло его детство. При этом у молодого человека невольно шевельнулся вопрос: «А где же те липы, под которыми прошло мое детство? — нет тех лип, да и не было никогда».*

Отрицание доступнее и проще в исполнении, чем геральдические обременения и фамильные многопудовые предания. «Плохого», «гнойного» вообще всегда больше, чем хорошего, природно чистого или очищенного идеалом. Если полюбить «плохое» — оно станет единственной формой высказывания: влюбленный только и может говорить, что о предмете любви, и никакие отрезвления тут не помогают. Как в песне Высоцкого про Нинку:

— Она ж хрипит, она же грязная,
И глаз подбит, и ноги разные,
Всегда одета, как уборщица...
— Плевать на это — очень хочется.

Помяловский вырос на Малоохтинском кладбище в тогдашнем предместье Петербурга, своеобразный быт которого описал в очерке «Поречане». В кладбищенской церкви служил диаконом

его отец. Психологию «кладбищенства» диаконский сын вложил в уста художника Череванина. Это, в сущности, невозможность любить жизнь и маниакальная потребность резать всем «правду» в глаза. Горький в пьесе «На дне» почти полвека спустя пришел все же к неизбежности «лжи во спасение» — пусть и в образе противно приторного Луки. Словосочетание «лакировка действительности» прижилось и стало идиомой после передовицы в «Правде»1952 г. До этого в искусстве такая «ложь» называлась образом. «Загноение» действительности образов почему-то не порождает. Фасеточное зрение с чрезвычайно малым радиусом обзора — удел беспозвоночных, а не художников. И реализм демократами был создан такой — фасеточный. Фасетка – самостоятельное зрительное устройство. Ночное насекомое, снабженное иногда тысячью подобных устройств, видит лишь часть общей картины, лишенную подробностей. «Вочеловечивание сущего», свойственное русской литературе и философии, упростилось и уплощилось донельзя.

Помяловский любил буянов и мизантропов и находил среди них свой эстетический приют. Любимым его персонажем — всегда вольным или невольным alter ego и porte-parole (выразителем) взглядов автора — остался брюзга и неряха Череванов, который сам себя именует «нравственной торричеллиевой пустотой». Но земная жизнь держится добропорядочностью и конформной остойчивостью, и в пограничной ситуации будет по мере сил сопротивляться любой попытке наклона что в поперечном, что в продольном положении. Наследник Помяловского по прямой — Максим Горький — чуть было не остановился на воспевании маргинального, «гнойного», но за него спохватился немалый дар, и, хотя Горький не сказал о России и русской жизни ни одного доброго слова, он сильно расширил диапазон описания, и в этот диапазон так или иначе вписались «подробности» — разнообразие жизненных проявлений. А среди них иной раз встречаются и проявления добра — например, бабушка или Цыганок.

Две повести — «Мещанское счастье» и «Молотов», «Очерки бурсы», жанр которых отображен в названии, и еще несколько очерковых набросков — вот, собственно, все, чем осчастливил критиков Николай Герасимович. Первая повесть безнадежно слаба

и оставила по себе след выражением «кисейная девушка» — и то переиначенным в «барышню». Повесть «Молотов» недурна, но написана как-то криво, без выделки. Между первой и второй — перерывчик небольшой, то есть хронологическое зияние: не успел Помяловский написать срединную повесть — о том, как Егор Молотов, сын слесаря-мещанина, дошел до жизни чиновничьей. Об этом мы знаем только по горячим монологам героя, исповедующегося возлюбленной Наденьке. «Честный Чичиков» Молотов — плебей, но везучий плебей. Волею судеб он попал в дом профессора, который вырастил его как сына, дал образование и поднял на лифте жизни несколькими этажами выше. Но ни сам Молотов о своем плебействе не забывает, ни дворянское семейство, на которое он непыльно работает в «Мещанском счастье», переписывая бумаги и поучивая отпрыска, не дает ему об этом забыть.

Подслушав случайно разговор хозяев о своей мужицкой неполитесности, Молотов смертельно обижается (неужели он думал, что его примут за принца крови?) и пускается по матушке-России счастья искать. Помыкавшись на вольных харчах, в конце концов определяется архивариусом и надевает вицмундир. Взяток не берет, работает честно, копейку умеет правильно вложить, квартирку обставил не хуже людей, пора и семью заводить. Помяловскому все это невыразимо скучно. Ему бы кулачного бою стенка на стенку да ведро «кокоревской» водки в награду. Устами Череванина автор обличает неустанно эту «обыкновенность», этот офисный планктон времен крестьянской реформы. Но петербургская цивилизация на офисном планктоне взросла и держалась, пока не снесли. И общество отца Наденьки Дороговой аттестуется как «чиновная коммуна»: все друг друга поддерживают и все страшно гордятся принадлежностью к сословию слуг государевых.

Егор Иванович Молотов непрерывно на эту тему рефлексирует: *«...весь цвет юношества, все, что только есть свежего, прогрессивного, образованного — все это поглощено присутственными местами, и когда эта бездна наполнится?.. Лишь только кто-нибудь выдирается из своей среды, и думает, как бы сделаться человеком; выходят ли люди из деревни, бурсы, залавка или верстака, — куда они идут? Всё в чиновники!.. Чиновничество — какой-то огромный резервуар, поглощающий силы на-*

родные. Вот и я, мужик по происхождению, по карьере все-таки чиновник...»

Автор наверняка знал, что тему эту отмуссировали задолго до него — и Пушкин, и Гоголь. И Некрасов много потрудился на этом поприще. Его чиновник

Питал в душе далекую надежду
В коллежские асессоры попасть, -
Затем, что был он крови не боярской
И не хотел, чтоб в жизни кто-нибудь
Детей его породой семинарской
Осмелился надменно попрекнуть.

Вот и Помяловский боялся того же. Ему важно противопоставить службе некую свободу занятий, «фрилансерство». Это уже чисто разночинская тема. Акакию Акакиевичу такой выбор в голову не приходил. Вскоре «фрилансеры» шестидесятых займутся изготовлением и метанием бомб и огнестрельным выцеливанием крупных, государствообразующих мишеней.

Нужда, «безживотие злое», по мнению Молотова, только и способны заставить человека облачиться в мундир и засесть в архив. Но барин Аркадий Иваныч, на которого Молотов смертельно обиделся и которому смертельно же завидует, тоже трудится как пчелка: *«Вот нам и гулять некогда, — говорил Обросимов, — забот полны руки, посевы, по фабрике работы... да что, совсем закружился...»*, — и поддержание уровня жизни не так уж легко ему дается. И на «помещика жестокосердого» Обросимов никак не тянет — добр, совестлив. А что «эксплуатирует» рабочих и землепашцев, так это надо их спросить, каково им будет без работы и какое «безживотие» ожидает их семьи.

Разночинцы первыми художественно восстали против регулярного труда — основы общественного уклада. А там уж и «хитрованцы» всех мастей укоренились в литературе и прославились как поборники «вольности и прав», челкаши и алкаши хлынули во все жанры, пока железная рука РАППа их не остановила. Но РАПП поощрял «атакующий класс», а не талант, и производственная тема стала уделом самых бездарных и сервильных. Своего Горького и даже Гиляровского творческие командировки на «стройки народного хозяйства» не породили.

Русское чиновничество так и осталось оплеванным и доведенным создателями до автоматизма, как радиоуправляемые модели. В повести «Молотов» оно еще по-своему обаятельно. Как написал Толстой в послесловии к чеховской «Душечке»: «Он, как Валаам, намеревался проклясть, но бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил...» Библейский Валаам, как известно, не получил обещанных даров от моавитского царя Валака, потому что не проклял израильский народ, а благословил его. Русская пореформенная литература получила все возможные дары от советского Валака, потому что не благословила, а прокляла свою эпоху. И то в ней было не так, и это не эдак.

Собственно, спор о прошлом сводится к двум «если». Если все было так хорошо, почему случилось две революции, одна из которых смела это «светлое прошлое» напрочь? Но, с другой стороны, если все было так плохо, откуда взялась великая культура и архитектура, мысль и слово, город-сад, лед и пламень того, что мы называем русской цивилизацией? Или, как сказал тот же Толстой: «...невольно приходишь к выводу, что рядом безобразий совершилась история России. Но как же ряд безобразий произвели великое единое государство?» Не буду добавлять про Победу и космос. Оппозиции эти никуда не делись и не денутся вплоть до выяснения чего-то, до сей поры фундаментально неясного. Слоган «все плохо», сместившись в настоящее, продолжает главенствовать в литературе, которая сомкнулась с журналистикой как раз во времена Помяловского и превратилась, по выражению З. Гиппиус, в «интервью жизни».

Тоненькую книжицу «Очерков бурсы» Саратовского книжного издательства, производства 1955 г., я когда-то откопала в отцовской библиотеке. Без единого примечания и комментария. Я ее прочла раз 20 и знала почти наизусть. Что привлекало? Язык. Из книжки Помяловского взято на вооружение с полсотни слов. Патронов автор не жалел. Ежели речь шла о бурсацком якобы поголовном воровстве, на все лады синонимировал: «стибрили», «сбондили», «слямзили», «сперли». И т.д. Латинизмы и эллинизмы так и летали по страницам. Много позже я прочла у Н. Гилярова-Платонова: «Духовная школа... совсем несоответственно носила название

духовной; она была общеобразовательная, более даже отвлеченная и менее специальная, нежели всякая другая. Латынь была в ней средоточием курса, как во всякой другой школе, и притом по всей Европе. Но она была сословная, и это клало на нее свой отпечаток и давало ей особенность».

Самое удивительное, что нравы и порядки бурсы в описании Помяловского особого впечатления на меня не произвели. Кроме телесных наказаний и латинизмов, особых отличий от школы, в которой сама беспросветно училась, я для себя не открыла. Второгодников и третьегодников у нас было достаточно: знаменитый Слава Полушкин был лет на 6 старше меня, малявки. Хулиганов и буянов — кольми паче. А пороли во времена Помяловского тоже по всей Европе, судя хоть по Диккенсу. В Великобритании телесные наказания в школах были отменены в 1987 г., а теперь снова подумывают ввести.

При всем при том я пребывала в абсолютной уверенности, что дело в той саратовской книжке происходит в каком-нибудь Царевококшайске, а то и подале. Изумление мое достигло апогея после того как я узнала, что Помяловский вместе с двумя своими братьями постигал под розгами науки в столице империи — в Александро-Невском духовном училище. Несовпадения углубились, когда я узнала, что в известных мне городах России под духовное училище были отведены едва ли не лучшие здания. В родном Тамбове такое сооружение цело, и в дни моего златого детства там располагались суворовцы. В 1933 г. троцкистский критик Воронский написал свой вариант бурсацкой жизни под этой самой крышей. Но предшественника в ужасах не превзошел.

Помяловский отнюдь не был первооткрывателем бурсацкой темы. Но если в «Вие» Гоголя бурса обрамляет сюжет в связи с выдающимся аппетитом учащихся, а в «Тарасе Бульбе» лишь упоминается в связи с возвращением домой Остапа и Андрия, то «Бурсак» В. Нарежного, а тем более почти одновременно с «Очерками» написанный «Баритон» Н. Хвощинской (1857 г.) старательно обходились молчанием. Эти произведения входили в слишком сильное противоречие с антиутопией Помяловского. Почти не отличается от характеристики бурсы как «адовоспитательного заведения» и «Дневник семинариста» И. Никитина, и многие мемуары словно писаны под помяловскую диктовку.

Духовные училища в Российской империи (уездные или приходские), предназначавшиеся «для первоначального образования и подготовления детей к служению православной Церкви», с начала XIX века постепенно стали едва ли не самыми распространенными учебными заведениями. Учились там «в надежду священства» дети беднейшего духовенства — дьячков, пономарей и причетников, но и детей из обычно многочисленных иерейских семей помещали в бурсу за неимением выбора. Для многих из них училище было единственной возможностью получить образование. Уклоняющиеся от обучения исключались из духовного сословия и теряли все шансы на будущее.

Духовенство каждой епархии содержало училища на свои средства, которые часто были весьма скудны. При этом 4-летняя программа соответствовала 4-м классам гимназии, которая данному контингенту не светила ни при какой погоде. В начале 1860-х, например, в Восточной Сибири было 8 мужских духовных училищ и одно женское (!). К началу XX века бурс было в России 185, учащихся — порядка 30 тысяч. Кстати, многих бедных и слабых брали на квартиру преподаватели и батюшки.

Все на свете относительно. Допустим, Помяловский прав, и бурса являла собой все мыслимые педагогические безобразия и извращения. Но эта нехитрая мысль распространяется автором на весь учебный процесс громадной страны: *«...и в других учебных заведениях, а не только в бурсе, царила дремучая ерунда и свинство»*. Снова возникает вопрос: откуда в России XIX века взялась блистательная когорта ученых, художников, военачальников, врачей и педагогов, наследие которых живо до сих пор? Все вопреки «ерунде и свинству» возникло? Или не так уж равномерно распределялись безобразия по поверхности 1/6 части суши? Главный вывод из книги Помяловского состоит даже не в том, что бурсаков драли как сидоровых коз, плохо кормили и скверно учили, а в том, что большинство из них выходили в мир законченными атеистами. Откуда же тогда вышли святители, исповедники, новомученики и страстотерпцы российские, которых в 1918-м ломали в пароходных колесах и бессудно расстреливали у каждой стенки? Они в основном были из бурсаков.

П. Анненков писал об «Очерках бурсы»: «Что касается до рассмотрения и выводов, на какие неизбежно наводят большинство читателей страшные рассказы г. Помяловского, автор устранил эту работу, вероятно, не желая длить, по своей охоте, мучительные часы, испытанные за книгой, а между тем выводы показали бы, может быть, что лоском ужаса и эффектом нагроможденных злодеяний автор своих воспоминаний или своих представлений бурсацкой жизни старался прикрыть собственное неполное знание или понимание изображаемого им предмета». Примерно те же вопросы, что и мы, ставит и автор рецензии во «Времени», где печатались «Очерки»: «Если так ничтожно и бесплодно образование, сообщаемое в бурсе, то почему же, спрашивается, так много дельных, даровитых и трудолюбивейших людей выходит из ее стен?.. Еще один вопрос: отчего родители отдают своих детей в бурсу, когда их ожидает там столько мучений

А вот что пишет в воспоминаниях воспитанник Якутского (не Санкт-Петербургского!) духовного училища Л.Н. Жуков: «С легкой руки Помяловского, по его произведению «Бурса», подводили все «бурсы» к общему отрицательному типу. Это ошибка... Конечно, это была своеобразная жизнь, со своим укладом и понятиями, если хотите, традициями, но не такая уж дикая, как хотят представить в жизни и литературе... Если же в настоящее время некоторые бывшие семинаристы в своих устных и печатных выступлениях трактуют о семинарских годах в духе Помяловского, то это является далеко преувеличенным... Благодаря интернату и отсутствию платы за учение, в училище стремилась беднота».

Разумеется, из бурсы выходили не только праведники. Были и те, кто отказывался рукополагаться, и те, кто писали прокламации, шли в подпольные кружки. Были и просто балбесы и неучи. Левитов, выучившийся в Лебедянской бурсе и бросивший Тамбовскую семинарию, вообще считал, что курс заканчивали «одни пресмыкающиеся». Неудачники часто злы на весь свет только за то, что свет этот не сочувствует всецело их частному провалу. Не прибившиеся к позитивному началу любят уверять, что «все пропало» и «не за что биться, не с кем делиться». Среди неудачников одни фанатики не теряют уверенности, что если надломить мир, то дальше сломить его окончательно труда не составит.

Помяловский умнее многих своих единомышленников и современников. Он пишет часто с казуистическим вывертом, оспаривать его утверждения не просто: «Что такое атеизм? Безбожие, неверие, заговор и бунт против религии? Нет, не то. Атеизм есть не более, не менее, как известная форма развития, которую может принять всякий порядочный человек, не боясь сделаться через то диким зверем, и кому ж какое дело, что я нахожусь в той или другой форме развития». В стабильной общественной ситуации — ровно никому. Когда же дело неуклонно движется к насильственному преобладанию «той или другой формы развития», общество хватается за соломинку традиции и привычного уклада. Иногда эта соломинка оказывается на удивление ломкой.

«А ТЕПЕРЬ ЕГО СЛАВА ПРОЧНА…». Несколько слов о Денисе Новикове

Не рыдай так безумно над ним,
Хорошо умереть молодым!

Можно было бы остановиться на этих некрасовских строках — и ничего более не писать о Денисе Новикове. Тем более что о нем по указанной Некрасовым причине написано уже много — точнее, многословно. И уже по этой причине хочется продолжать цитировать одичало забываемого Некрасова, а не Георгия Иванова, которому поклонялось поколение Дениса:

Беспощадная пошлость ни тени
Положить не успела на нем…

И — особенно настойчиво:

Долговечность и слава — враги.

Мы познакомились в «Литературной газете», в дни моего первого туда захода, из-за которого я покинула долголетнее тамбовское сидение, а значит, никак не ранее 1988 г. Денис пришел на выступление «новых» поэтов, куда меня, руководствуясь ложной корпоративной этикой, естественно, не позвали.

Мы стоим на лестничной клетке навеки потерянного здания в Костянском переулке и молчим. Просто — молчим, переживая

первый приступ неизреченного родства. Я вижу, что этот мальчик знает себе цену, и чувствую, сколь много он понимает в происходящем локальном завитке еще общей на тот момент судьбы.

Денис больше всего боялся пошлости — так мне всегда казалось. Это страх — уже набоковской природы: Набоков был вторым кумиром поколения. Но он и хотел, страстно желал если не славы, то известности, которой пошлость оказывает непременную эскорт-услугу. Будучи незаурядно — и непропорционально для лирического поэта и красавца-мужчины — умным человеком, Денис не мог этого не понимать. И все же, как и Борис Рыжий, постигая, что век поэтической славы миновал безвозвратно, стремился наверстать образом жизни поэта — но поэта «проклятого», обреченного — то, чего обрести самими стихами не удалось уже никому, кто не согласился служить собственно пошлости. То есть не стал эскортом эскорта. И в обоих трагических случаях — и Новикова, и Рыжего — присутствует еще одна закавыка: они принадлежали к первому изводу поэтов, которые могли продегустировать и сравнить букеты славы и свободы. И сделали это — и все равно предпочитали разбодяженную минимум один к пяти славу — побочный сивушный продукт творчества. Но Рыжего какое-то время спасал пресловутый «лирический герой», маска обитателя промзоны. А у Новикова зазор между ним и стихами все сокращался и сокращался — до последней беспощадности, пока не загорелось и не сдетонировало.

Релятивизм Иванова и снобизм Набокова уживались в Денисе с искренней, почти детской жаждой русской некрасовской любви, замешанной на «злобе и боли»:

Но, ты знаешь: кто ближнего любит
Больше собственной славы своей,
Тот и славу сознательно губит,
Если жертва спасает людей.

Губил себя Денис мастерски. «До полной гибели всерьез» ему всегда оставался ровно шаг. И если он его не делал, то исключительно силою любви. Жажда самоистребления, «проклятости» в итоге победила «желание славы». Когда стихи сами по себе уже не могли спасти никого, Денис написал едва ли не лучшее стихотворение 90-х — «Россия», где предсказал все на 20 — а теперь понятно, что и более, лет вперед:

Подумаем лучше о наших делах:
налево — Маммона, направо Аллах.
Нас кличут почившими в бозе,
и девки хохочут в обозе.

Но к себе, к судьбе своей, не защищенной «лирическим героем» (никто так толком и не объяснил, что это за зверь), применил только эти строки:

Поедешь налево — умрёшь от огня.
Поедешь направо — утопишь коня.

Поехал. Утопил. Умер.

Память очень похожа на лирику — так же фрагментарна, необъяснима и непоправима. Что вспомнилось — то вспомнилось. Мы все в 90-х много болтали — и мало говорили, словно берегли силы для чего-то, что так и не осуществилось, и пытались осознать, приобрели мы или безнадежно потеряли нечто сущностное:

Когда-то мы были хозяева тут,
но все нам казалось не то...

Но на редком едине с Денисом мы по-прежнему продолжали молчать, словно навеки исключив «устное творчество» из своего письменного сотоварищества. Мы постоянно у кого-то гостили, «пирушка на книжном развале» практически не прекращалась. Мы прихотливыми путями добирались к местам ночлегов, даже если были в них прописаны.

Возвращаясь от Вечеслава Казакевича (он сам давно в Японии), мы с Денисом летим на ночном, рисково остановленном им автобусе-«гармошке», в сторону Петровско-Разумовского, где мне светит пристанище и куда нечем позвонить заранее — сотовая связь еще не внедрена в ту московскую ночь. Он так часто останавливал не желающее останавливаться — просто ложась на капот машины или во всю свою двухметровую стать пересекая ей путь. Но на сей раз денег на пересечение нет совсем.

Мы стоим на месте сочленения этой «гармошки», или «колбасы», самом непрочном в данной модели, призванной справляться с мегаполисным «часом пик», и уже не справляющимся, в круге межсекционного рукава, который поворачивается под ногами, словно сцена Таганки. Зад «колбасы» мотает на ночной пустой

дороге, а перед летит, не замечая светофоров. «Гол мой зад, но античен мой перед», — напишет Денис позже. За окнами мелькает тьма — а она тоже склонна к мельканиям, затушеванным неразличимостью. Я неуверенно говорю: «Не пропустить бы...» — имея в виду нужную остановку. Денис усмехается: «Уже пропустили!» — имея в виду то ли выпитое за вечер, то ли что-то, призванное стать грядущим — и несбывшееся заранее, до наступления. А потом выскакивает вместе со мной и стоит у подъезда, пока я бужу домофоном весь этаж. «Как ты доберешься?» — спрашиваю я, даже от себя не скрывая успокоения от достижения цели. «Легко!» — произносит он только что появившееся ироническое обозначение наступающего постмодернистского оборотного времени, где заведомо вместо Манчестера надо читать Ливерпуль. И, как только открывается страшная металлическая дверь, уходит — действительно легкой «есенинской» походкой — на баскетбольных ногах:

Так устроено сердце мое,
и не я мое сердце устроил.

Нет, Дениска, и ты тоже, и мы все, так или иначе, «устроили» друг друга.

Заочное отпевание раба Божия Дионисия проходило тотчас после проводов Тани Бек, встык:

Это был какой-то неровный стык.
Это был какой-то дуги изгиб.
Свет погас в вагоне — и я постиг —
свет опять зажёгся — что я погиб.

Многие из пришедших проститься с Таней, по сути, повторившей уход Новикова, тоже в конце порвавшей все связи, разошлись. Так устроена память людей... Чин заочного отпевания, когда могила усопшего далеко, допускает рассыпание погребальной земли на любой могиле, где установлен православный крест. «Еще моя молитва/ не произнесена», — написал Денис. Оставшиеся в том храме ее наконец и произнесли...

Все сложнее, а эхо все проще,
проще, будто бы сойка поет,
отвечает, выводит из рощи,
это эхо, а эхо не врет.

КОГДА ОКНО ПРОТЕРЛИ.
Памяти Татьяны Бек

Не думала, что мне так трудно дастся текст, посвященный Татьяне Бек. Писать о прошлом легко и приятно, вспоминать о молодых годах — тем паче. Но у поэта, как у бунинской женщины, «прошлого нет», хотя стихи живут и умирают почти так же, как люди. В какой семье ни родись, как ни проведи детство и юность, поэт, даже исчезнув «с поверхности земли», свидетельствует о себе только стихами. Все остальные доказательства его существования и послебытия недостаточны. Если говорить о ходячих цитатах, хоть как-то подтверждающих то и другое, от Тани осталась строчка «Я буду честная старуха». Ее приводят все, кто пишет об одном из самых пронзительно, иногда избыточно искренних поэтов 2-й половины XX века. Почему «избыточно»? Потому что пушкинский принцип соразмерности распространяется на поэзию без изъятий и оговорок. Лирика, конечно, не тайна исповеди, но в ней сочетается исповедь и тайна.

О Татьяне Бек — ее жизни и гибели в результате предательства на поле поэтической брани — написано тоже чрезмерно много. Целый том «Она и о ней». Мемуары о поэте скрывают поэта, как стенки книжного шкафа скрывают содержимое и держат в секрете количество обращений к нему. Кто-нибудь вообще брал в руки книги из шкафа? Кто-нибудь вообще читал стихи мемуарируемого?

Я вот не хочу маячить в поле
Зрения, лишенном доброты.

Бедной Тане долгие годы после ухода приходится маячить в этом поле вопреки собственному нежеланию. Наверное, это и есть слава.

Татьяна Бек изначально взвалила на себя груз, донести который до уели можно только не делая передышек и привалов. Поэтам, резко меняющим манеру письма и варьирующим способы мышления, в каком-то онтологическом смысле легче справляться с перегрузками традиции. Многим жильцам эпохи потребления кажется, что тарелка должна быть белой и ударопрочной, то есть небьющейся. Но японский фарфор ценен «красотой избытка белого», как говорил легендарный гончар Какиэмон, поскольку молочная поверхность только углубляет и выделяет нанесенный на нее рисунок. Так и поэтическая форма, которой оставалась пожизненно верна

Татьяна Бек, служила для углубления мысли и выделения чувства. Классическая технология требует не новой — например, треугольной — формы тарелки, «но — личного обжига», то бишь безупречного мастерства попдготовки. Процент брака — деформаций и трещин — после первичного обжига заготовок в производстве стихов не ниже, чем в производстве керамики. Поэтому и в первом, и во втором невозможна продукция массовая, серийная. «Небьющаяся» тарелка — оксюморон, «остроумная глупость». Посуда не призвана служить вечно — она призвана взывать к бережности. Таню Бек не уберегли, однако, стремясь к целостности, каждый из нас обязан знать об опасности разлетания на осколки. Не поэт склонен к самоубийству — «самоубийственна песня»:

Но и разбитая дотла,
проговорю из-под завала,
что здесь я счастлива была,
бродяжила и целовала...

Я, честно, не помню, как и когда мы познакомились с Таней. Кажется, в Грузии, на днях Маяковского в 1982 году, мы уже были знакомы не первый год. «Кажется» здесь не вводное слово, а сомнение в пользу ответчика. Была ли уже такая вариация Экзюпери: мы в ответе за тех, кого потеряли? Если и была, она представляется точнее первоисточника. Прирученные запросто могут предать и бросить приручивших. Потерянные — никогда. Из всех учеников Бек только Сергей Арутюнов выдохнул: «Если бы не она, меня бы не было...». Остальные — те, кто уцелел, видимо, бестрепетно ощущают, что они бы нашли способ быть в любом случае. А разбившихся вдребезги Таня неустанно поминала и оплакивала.

Я никогда бы не рискнула назвать наши отношения дружбой. Но не кто иной, как Татьяна Бек взяла лучшее интервью в моей жизни для журнала «Вопросы литературы» и назвала его беседой. Беседа в формате «рефлексивного слушания», а не устного поединка и была, судя по всему, ее любимым жанром общения. Мы обе являли собой достаточно закрытые системы и взаимно уважали эту закрытость. Тем, с кем Таня была откровеннее, во всяком случае, по их воспоминаниям, я нимало не завидую. Скорее, наоборот, сочувствую, понимая, что им не удалось выполнить ее просьбу:

Кто-нибудь, протри окно, —
Чтобы луч раздвинул нишу...

КРЕПЬ И ТЕСНОТА.
Вослед Владимиру Леоновичу

«Тощая прожорливая сквозистая земля» русского Севера в разгар нынешнего лета упокоила поэта Владимира Леоновича. Поэта крупного, единственного, несменяемого. Он уважал русский крупный план, на котором только и видно величие и страдание этой огромности, тонущей в самой себе. И прописными буквами выделял в стихотворении: «КРУПНО ВСЕ». Крупность, крепкосбитость в немыслимом сочетании с ладноскроенностью — читай: аристократизмом — отличают и его поэзию:

эта гибкая свобода
любит крепь и тесноту.

Говорят, лег Володя в мелкозернистый песочек, не размываемый осенним обложным дождем и весенней талой мокредью, а лишь прессуемый осадками — всегда выше нормы. Но народ, которому Леонович служил, а не поклонялся вслепую, не склонен относиться к природе как к власти, которую поругивать и подвысмеивать — дело обычное (хотя Володя и сказал — по обыкновению, как в сосновый хлыст врубил: «Эта воля любит власть»). Соотношение с властью: «нам — вас кормить, а вам — нас убивать» народ принимает стилистически. А несменяемость, богоданность самых скудных мест своего исторического и труднического жительства понимает генетически, а гены ведь пальцем не выковыряешь:

Травушку не хают, водушку не хулят,
хоть сивун те, хоть лишай, земляная цвель.

Володя покинул Москву давно и добровольно, а после удалился и из Костромы, куда было переселился. До Кологрива отшельно и аскезно (как, собственно, и в столице) жил в селе Илешево, сайт которого действует, дотошно освещая время восхода и захода, а церковь Богоявления Господня — нет: порушена. На сайте писано, что «древняя Илишевская волость упоминается еще в 1579 г., когда Иван Грозный готовился к военному походу на Ливонию и собирал войска с разных волостей». Сколько Леонович написал о таких черессильных русских местах!

Семь домов, десяток душ, четыре коровенки.
Лен-заводик развалился и давно затих.

Прошлого останки, полова-одонки —
кабы только не обидеть стариков моих...

Стариков-слабаков зайцы залягают...
Все бегом ты, бабка Ольга — панешь на бегу!
Добегут до пенсии — дальше не смогают,
но велит им родина через не могу.

Он и сам исповедовал это «через не могу» до последних своих дней, «крестьянским вечным ломовым трудом/ недуги буйной родины врачуя». Печь клал, лодку смолил, часовню ставил, монастырь восстанавливал. И — генетический интеллигент — зорко следил за собой, опровергая жизнью несовместность «ломового» и рафинированно-эфирного:

А душа не умирает:
в памяти и при огне
совершается во мне.

С Леоновичем меня, юную и заполошную, познакомил незабвенный Александр Тихомиров. Сам Саша погиб рано, написал немного, да и того по сию пору толком не прочли. Леонович встретил в валенках. Говорил мало и тихо. Чувствовалось, что однушка на улице Гиляровского для него — гостиница. Что Москва, которую он любил и знал, взаимностью его не балует. Я твердила безмолвно его стихи о Егории Храбром — Георгии Победоносце:

Он принимает назначенный труд:
вот уж на дыбу его волокут,
вот и в купели —
в черном котле, что кипит не *шутя,*
варят его —
он глядит, как дитя
из колыбели.

Автор так и глядел — в тот день и присно. Я только еще смутно догадывалась тогда о полноте сбывчивости каждого слова, сказанного не всуе. В процессе жизни убедилась — и не разуверилась.

Для круга, в который я удостоилась попасть, Володя был неопровержимым мэтром. Для официальной, плановой поэзии — невесть кем. « него тогда была одна книжка с опасным названием «Во имя». Потом вышла еще («Нижняя Дебря») — стало две.

Этими посеченными крупицами выразить меру крупности Леоновича, «титаническое усилье», о котором он писал в стихотворении, в современной ему поэзии было неисполнимо. По мере общения и моего — взросления, а его — «оклашивания» (от слова «классик») он все далее уходил от соприкосновений с издательскими планами и кланами. Мы бок о бок переводили грузинских поэтов, месяцами пропадая в Тбилиси и окрестностях. Потом я уезжала к себе в Тамбов, а Володя — то в Карелию, то Калязин, то в костромские дебри. Леонович и профессий «интеллигентных» не избежал. Из новокузнецкой многотиражки «Металлургстрой» вылетел за то, что защищал травимого Евтушенко. Учительствовал в сельской школе. Его ученик поднялся высоко и издал несколько сборников учителя.

Как бы ни складывалось между нами земное, Володя всегда и для меня был Учителем — точности и прямоговорения, самых дефицитных сегодня в поэзии элементов. Свою неотмирность Леонович нес высоко и бережливо: страшился эту чашу расплескать — не говоря уж расколотить в тряске дней: «С детства я идиот. “Лодик! Спустись на землю!” Где-то я дал слабину — стал спускаться и застрял, как те недотёпы в преддверии I круга Дантовского ада». «Застревания» этого, ригидности Володя не спускал никому. Он и был тем самым героем собственного стихотворения, Мужчиной, говорившим правду всегда и при любых обстоятельствах, чего бы это ни стоило. Поэтом, которому было «Невмоготу/ слышать крик на воде — устоять на мосту».

Я бы так умирал, как заря ввечеру,
уходил-пропадал, как больное зверьё…
Только раз я живу, только раз я умру,
а потом я воскресну во Имя Твоё…

Воскресение только начинается!

ВЗГЛЯД В НЕБЕСА ОТЦОВ.
Богопознание Ильи Тюрина

Богопознание поэта — тема необозримая. Она не исчерпывается не только никакой статьей или монографией, но и самим творчеством, поскольку не атрибутируется личной религиозностью: поэтическое творчество по природе более свободно, чем его носитель и исполнитель, и человек, в жизни строго следующий какой-то религиозной доктрине, неукоснительно соблюдающий ее внешние, культовые установления, будучи подвержен атаке бессознательного, которое составляет подлинно творческий процесс минимум на две трети, зачастую говорит на совершенно ином языке, нежели за пределами творческого акта. Поэзия, собственно, и есть акт глоссолалии, иноговорения — и иночувствования — не только в сравнении с бытовой коммуникативностью, но и в соотношении с персональными онтологическими и метафизическими представлениями и системами. С другой стороны, мастерство поэта есть не просто освоение поэтического языка в его сложнейшей совокупности, но и степень овладения бессознательным и возможностью его выявления и управления им.

Поэзия — лестница из сна Иакова: она «стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней» (Быт., 28; 12). Как известно, ни этот вещий сон, ни чувство вины перед братом, у которого Иаков обманом выманил первородство (а дарование сродни этому древнему праву, и каждый, отмеченный им, невольно виноват перед всеми не отмеченными, почему и мается), ни изобилие не удержали Иакова от таинственной, неизрекаемой борьбы с Богом близ потока Иавок. Сама анаграмма Иаков-Иавок говорит поэту больше, чем все интеллектуальные аллюзии, ибо поэт жив звуком. Илья Тюрин, о котором пойдет речь, это понимал ясно:

Я извлечен метким пинцетом погоды из дымного круга,
Вновь удостоен шагов, улиц высокого слога...
Нынче я — зримая запись последнего звука,
Что издает шестиногая жизнь под пятой гарнизонного бога.

Сам эпитет, примененный к строчному «богу», характерен. Отметим его. Итак, Иаков, прежде чем стать патриархом народа

Израилева, «остался…один», как гласит Книга Бытия: «И боролся Некто с ним до появления зари; и, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. И сказал [ему]: отпусти Меня, ибо взошла заря. Иаков сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня. И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. И сказал [ему]: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль, ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь» (Быт., 32, 24 –28). В принципе, на этом можно было бы и закончить. Более мощной, точно развернутой метафоры отношений Бога и поэта не бывает. И новое имя Иакова — Израиль, означающее «богоборец», сделалось не только именем царства десяти колен, но и прозванием — независимо от исповедания и языка — каждого, кто покорен звуку и не покорен его Источнику. И на том стоит. А поврежденный «состав бедра» дает себя знать этакой экзистенциальной хромотой — на беду ближним и на радость биографам.

Как страшно и как кощунственно просто говорить о том, что свершилось. Эвфемизм Бога появился в стихах Ильи Тюрина в 1995 году. Ничего уморительнее этой фразы не придумать. Просто цитата в подборке ляпсусов из школьных сочинений. Но в редактуре вечности все встает на свои места. И трагическая гибель Ильи в августе 1999-го делает точную датировку не только уместной, но и единственно верной в *этой* системе отсчета:

В стопроцентных лучах, посреди середин
Что-то празднует Облачный Дед;
Где-то демоны свой одинокий камин
Топят связками радостных лет.

И всю ночь, и всю грязь дуновением губ
Нарумянил московский Аллах;
Новогоднее счастье обмыто, как труп,
И висит на фонарных столбах.

Эвфемизм, иносказание, избегание Имени может быть и проявлением юношеского целомудрия, и психоаналитической заявкой на серьезный комплекс: в следующей строке мальчика, выросшего в пусть деформированной и тысячу тысяч раз спародированной, но несомненно христианской в своем истоке культуре, имя Аллаха

произносится без всяких обиняков — не то что «Облачный Дед», псевдоним, под которым прячется, возможно, просто дедушка Мороз. Византийский облик города — Илья был стопроцентным москвичом по месту поэтического, а не только физического рождения, — закрыт, тогда как «золотая дремотная Азия» вся как на ладони проступает в имени Аллаха, а румяна превращают Москву в восточную одалиску.

Следующий — 96-й год — и в поэзии Тюрина, и в нашем очерке займет решающее место. Причин здесь несколько. И сделать предпочтение по принципу «во-первых, вторых и третьих» практически невозможно. Плодотворность (за весь оставшийся земной срок, как бы ни был он сумасшедше короток, подобной интенсивности при подобной эволюционности Илья уже не достигнет)? Но построчное количество написанного никогда, ни у кого в мировой литературе, даже в Болдинской осени, не служит единообразным нерасчленимым критерием качества. Каждое произведение является результатом абсолютно самодостаточного творческого акта, и если бы Пушкин в холерном карантине написал только «Скупого рыцаря», а остальной массив дописал бы в Москве или Петербурге, это изменило бы только хронологию его творчества да лишило бы критиков патетического недоумения перед невиданным феноменом сублимации (при прославленной сексуальной активности Александра Сергеевича и его пресловутом душевном здоровье затянувшееся из-за холеры жениховство ничем иным, кроме могучего компенсаторного выплеска, и не могло завершиться) — и ничего не сдвинуло бы в масштабах пушкинского космоса.

Несомненно, что 96-й год в плане метафизическом был для Ильи Тюрина определяющим, в чем нам предстоит убедиться. Основные вопросы бытия, решаемые 16-летним гениальным мальчиком со скоростью, нимало не противоречащей глубине, коррелировались с его, как модно нынче говорить, матрицей, в которой краткость пребывания Ильи среди нас могла компенсироваться только этой невероятной интенсивностью. В этом смысле связь со столь любимым Ильей Пушкиным более чем оправдана. Но ко всем «во-вторых и в-третьих» невольно подстраивается коррелят, первенство которого при прочих равных условиях трудно оспорить. Стихотворный тюринский массив 96-го года открывается

«Сном Иосифа» – первым из стихотворений цикла, посвященного памяти Иосифа Бродского, который Илья создавал до конца собственной жизни. Именно смерть Бродского, с которого для Ильи открылся «не календарный — настоящий» (Анна Ахматова) 1996 год, становится событием, которое исподволь превращает сон Иакова, если читать его как образ вдохновения, в «Сон Иосифа».

Напомним, что библейский Иосиф в юношеские годы действительно видит во сне себя и братьев своих вяжущими «снопы посреди поля». Иосиф пересказывает братьям сновидение: «и вот, мой сноп встал и стал прямо; и вот, ваши снопы стали кругом и поклонились моему снопу. И сказали ему братья его: неужели ты будешь царствовать над нами? неужели будешь владеть нами? И возненавидели его еще более за сны его и за слова его» (Быт., 40; 5–8). Очевидно, что в переводе на язык стихотворения Ильи Тюрина ненависть братьев символизирует отношение к Бродскому собратьев по перу, а его литературный успех корреспондирует с удачливостью Иосифа по благоволению Божию. Контекст прочитывается именно так совершенно независимо от внешней заданности и даже независимо от предположения, что Тюрин вовсе не опирался на Священное Писание. Более того: дальнейшая судьба Иосифа с превращением из сновидца в снотолкователя, тема предательства братьев и Египетского пленения et cet. ложится лекалом на реальную биографию Бродского. В те же дни, когда Илья писал «Сон», метафору Иосифа Прекрасного впервые применила к Нобелевскому лауреату в мемуарном очерке Олеся Николаева.

По прихоти судьбы мне довелось оказаться в дни смерти и похорон Бродского в Нью-Йорке и тоже откликнуться на печальное событие. Однако я намеренно избегла библейских ассоциаций: они показались мне лежащими на поверхности да и слишком нарочитыми по свежим следам. Стихотворение Тюрина в конечном счете тоже едва ли не исчерпывает аллюзии заглавием. И интересно оно нам прежде всего тем, что в нем намечается путь богопознания, проделанный не только самим Бродским, необычайно важным для Тюрина автором, влияние которого он начал решительно преодолевать лишь в последний год жизни, но и русской поэзией XX века — особенно в лице ее представителей еврейского происхождения. Этот путь можно обозначить как путь культурного

агностика, каковым был не только сам Бродский, но и другой нобелевский лауреат — Борис Пастернак, хотя следует признать, что стихотворение Бродского о бегстве в Египет, да и весь Рождественский цикл представляются мне более «теплокровными», нежели Евангельские пересказы Юрия Живаго. Но это не меняет общего вектора. В трагическом смысле — а бестрагичность является тоже одной из ярчайших примет культурного агностицизма — активное, «иаковское», богоборческое начало представляется мне несравнимо более продуктивным, чем агностическое «ни холоден ни горяч». Молодость и ученичество, боль утраты Учителя толкают Илью на первый — бестрагичный — путь. Но поэтический гений позволяет ему избежать роковой ошибки самым естественным для поэта способом — сочетая несочетаемое:

Нью-йоркский асфальт зернистую гладь
Освежил шелестом звездных век.
Если не грех человечеству спать,
Значит, бодрствовать грех.
Значит, пускай священный старик
Посылает с небес карателей рать:
Ибо достоин костра еретик!
Аминь. Подпись. Печать.
(Сон Иосифа)

Обратим внимание на то, что имя Божие поначалу снова табуировано — «священный старик», затем подменено нейтральным «Всевышний», затем, по-прежнему не называемое, сконтаминировано из атрибутов Бога-Отца (мотив Синая и скрижалей) и Бога-Сына («люби их до боли потом»). Причем, Бог-Любовь внешне противоречит гневному Богу, мечущему «угли», что, кстати, является прямой аллюзией на Книгу Исход: «Гора же Синай вся дымилась оттого, что Господь сошел на нее в огне; и восходил от нее дым, как дым из печи, и вся гора сильно колебалась… (Исх.19:18)». Интонация приведенных отрывков явно восходит к записному богоборцу русской поэзии минувшего века — Владимиру Маяковскому, и только через него, опосредованно — к Бродскому, чья поэтическая генеалогия несомненно ведется от Маяковского. Юный Илья Тюрин защищается иронией, заимствованной у Бродского, от подростковых инвектив, которыми так обилен Маяковский, но за

номинативными заменами прячется такая страсть и такое духовное напряжение, что ирония уже не помогает их завуалировать.

Инфантилизм «горлана-главаря», который проанализирован в книге Ю. Карабчиевского «Воскрешение Маяковского», по определению не мог остаться для Ильи средством самовыражения: взросление Тюрина-поэта происходило со стремительностью, пропорциональной становлению этой уникальной личности и мгновенности ее всестороннего воплощения. Интеллектуальная беспощадность, отсутствие какой бы то ни было артистической позы, столь характерной для Маяковского и Бродского, не позволяли использовать Бога как троп, как фигуру поэтической речи или как расхожий образ культурного обихода. Мышление, склонное к системности, требовало самоценного обретения истины как точки опоры, а не одалживания ее пусть у самых непререкаемых в глазах Ильи авторитетов. Богопознание Ильи Тюрина неизбежно должно было пройти все стадии сомнения и метафизической эволюции, не минуя и не перескакивая ни одной. Вопрос состоял только в скорости этого обретения, а скорость в силу необычайной интенсивности персональной «программы» была сверхъестественной. Так, в начале 1996-го в «СТИХАХ ПОД ТРЕМЯ ЗВЕЗДАМИ» появляется некое подобие автохтонного божества:

Царство глиняной массы, в белые формы влитой,
Дышащего сырья для Раннего Бога, что лепит
Этнос, способный злобно курить и, спускаясь в лифтах,
Напоминать лицами сдавленный оттиск на лептах.

Через пару недель поэт осознает себя уже иначе — «апофеозом Господних изделий»:

Восставший из мятого ада с вкраплением тела,
Из мела
Глухим звероящером, апофеозом Господних изделий —
Я ангел постели...

И буквально считанные дни спустя Илья впервые заявляет о постижении величайшей из тайн христианского вероучения — Святой Троицы:

Мы забываем названия, звания избранных,
Мы называем забвение Божией волею.
Бог триедино царит над углами да избами.

Воля, не жалуя Бога, роднится с неволею.
Болью в неволе, в углах, и соседствуя, стало быть,
С Чистою силою, что дополняет Нечистую...

Взрыв, меж зрачком и листом порождающий трещину
В виде строки — называется Божией волею.
Сном называется. Чудом. Как правило — вечностью.

В этом же стихотворении «Набросок» описан некий мистический акт, несомненно пережитый поэтом. Проще всего отнести это переживание к вечной попытке зафиксировать момент творчества, описать вдохновенное преображение ничтожнейшего «меж детей ничтожных мира» – поэта, сакрализовать часто вполне рациональное деяние, которому по традиции принято приписывать особые свойства. Но контекст стихотворения если и дает повод думать подобным образом, то лишь в частном аспекте и максимально укороченном ракурсе. «Забвение», о котором идет поэтическая речь, есть необъяснимый феномен отдания личной воли, растворения в Абсолюте, только пережив которое можно прийти к умопостигаемой идее личного Бога в том смысле, как Его постигают христиане. «Воля», «не жалующая Бога», атрибутируется Тюриным как потеря свободы — главного объекта христианской философии.

С Живоначальной Троицей Илья не расстанется до конца, хотя обретение Бога пройдет в его стихах сквозь совершенно закономерное горнило сомнений:

Репетируя Дух, сын с отцом оставляют меня одного,
Как забытую реплику — наедине с одураченным ухом.
И уже не вопрос означает спина, принимая автограф его,
А скорей — запасную тропу, чтоб надежнее скрыться от звука.
От любого. Теперь и ему здесь — какое житье?
Разве лишь обнаружить себя, наполняясь до горла на тризне.
Что и есть окончанье, виньетка: ответ забирает свое,
И орхестра, познав одиночество, за ночь становится жизнью.
Только некому жить. И осталось глядеться извне
В ниспадающий двор, где листву, точно пальцами Листа,
Подбирает июль. Да маячит в случайном окне
Удивленный Господь, четвертованный за триединство.

И — из стихотворения «Путешественник»:

И слышать, вопреки неповторимым
Законам, утром плеск воды к бритью,
Да Троицу считать неоспоримой,
У жизни обучаясь не житью,

А цифрам, — словно маленькие деньги,
От скуки кем-то пущенные в рост, —
Уже привыкнув к лишнему оттенку
На наволочке найденных волос.

Напомним, что все эти стихи написаны в течение одного года, а до исчезновения «с поверхности земли» Илье остается менее трех лет. Триипостасность — существеннейшее отличие христианского образа мира от остальных вероучений, – кажется, воспринято Ильей как нечто само собой разумеющееся. Но легкость эта обманчива. Возможно, Илья вообще шел апостериорным путем — скажем, прочел работу академика Б. Раушенбаха, где предпринята попытка математического доказательства таинственного Триединства. Нет, однако, сомнений в подлинности пережитого им в какой-то момент апокалиптического (Апокалипсис означает Откровение) — не обязательно видения, но ощущения или совокупности ощущений. Ведь именно Св. Иоанн Богослов, испытавший беспрецедентное по силе Откровение, пишет: «Ибо три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святый Дух; и Сии три суть едино» (1 Иоан.,V, 7). Многие выдающиеся богословы становились в тупик перед непостижимостью мистического единства Трех Лиц. Многих эта непостижимость отвращала от веры. Но, коль скоро тайна Святой Троицы открыта апостолам Самим Господом Иисусом Христом (МФ., 28, 19), признание ее и есть, собственно, исповедание Христа во всей полноте. Такой полноты не удалось сподобиться ни Бродскому, ни Пастернаку. Илье Тюрину промыслительным образом это удалось. До него в русской поэзии только Осип Мандельштам поэтически постиг еще одно из величайших таинств Церкви Христовой — Святую Евхаристию:

И Евхаристия, как вечный полдень, длится.
Все причащаются, играют и поют.

Недаром Илья посвятил Мандельштаму одно из лучших своих стихотворений:

Мы начинаемся тогда,
Когда по чьей-то смерти минут
Определенные года,
И Землю к нам на шаг подвинут,

Чтоб твердость подгадать стопе,
И мозгу в маленькие мысли
Плеснуть словарь, и на пупе
Связать нас в узел, чтоб не висли.

Традиционные культурные апелляции к условному, литературному, непременно сопоставляемому с рукотворным творчеством Творцу с тех пор встречаются у Ильи Тюрина единично (например, в «Натюрмортах»):

(Дерево)
На взгляд со дна — ты состоишь из гнезд
И звуков, давших смысл шумерской фразе
Ветвей; страниц — исписанных до слез
Творцом. И им же скомканных в экстазе.

Было бы странно, если бы книжный мальчик конца XX столетия раз и навсегда отказался от подобного дискурса. Если бы это случилось, Илья с его интеллектуальной честностью непременно встал бы на путь иноческого служения. Однако, применительно к собственному творчеству пережитое постижение все чаще принимает у него архетипический для мирочувствования русского поэта характер Поручения и непосредственного соотношения, со-вещания с Творцом, как это происходит, когда речь идет о зарождении слова «К стиху»):

Ты не можешь покинуть меня, о, моя незаметная часть,
Потому что и я не смогу отпустить на дорогу
Твое странное тело, не нужное ей, и подчас
Незнакомое мне, и еще неизвестное Богу.

Тупик рационалистического и позитивистского подхода к сакральному для Ильи очевиден, и стародавней интеллигентской дилеммы: кто кого оставил — Бог человека или человек Бога, — для него не существует. В нем вообще нет прекраснодушной эйфории и размягченности русского интеллигента, ради душевного комфорта легко идущего на поводу взаимоисключающих допущений. Трезвость духа этого феноменального юноши поистине иноческая.

Заповеди Божии для него постепенно наполняются конкретикой, которая отличает верующего в личного живого Бога от бесплодно философствующего «по поводу»:

Спаситель не знает ни имени, ни села,
А значит — не может судить, и твоя взяла.
Лицо, и одежда, и ступни при всех пяти —
Достойны руки принуждающего идти,
Судящегося и бьющего: он не тать,
Поскольку берет только то, что ты рад отдать, —
Не больше. Но если от Бога бежать — беги
От поприщ, одежды, и левой своей щеки.

Бродско-маяковско-пастернаковская интонация покидает стихи этого счастливого периода (еще раз напомним — действие происходит в пространстве одного года жизни мальчика, которому суждено дожить лишь до полных 19-ти!). Но мало-помалу она сменяется блоковской тревожной музыкой и графической двуцветной гаммой:

Мы в снегу. Если Бог попадет в метель —
Философия сгинет. И как постель
Будет выглядеть Рай (или Ад — как знать,
Коли смерть занесло, и не нам умирать).
(«Екклезиаст»)

Мотив одиночества Бога, преданного людьми, звучит все трагичнее, и это тем более поразительно, что поэты в основном заняты собственными экзистенциальными проблемами — отнюдь не только в возрасте Ильи, когда тема одиночества настигает всерьез и ломает большинство неокрепших душ:

Чем он дольше один,
Тем он больше Господь.

В стихах, обращенных к возлюбленной, не впервые у Ильи, но впервые с такой дихотомической резкостью появляется тема смерти. Мир, лежащий во зле, предстает уже в стадии конечного выбора, лишенным ненужных промежутков и отвлекающих от главного деталей:

Потому что — поймешь ли? — у смерти
Нет вопроса «Куда попаду?»
Нет Земли: только Бог или черти,
Только рай или ад. Мы в аду.

Этим утверждением заканчивается для Ильи Тюрина 1996-й год. И непонятно, отчего сильнее щемит душу — от конечности выбора или от этого мучительного вопроса, обращенного, судя по всему, к самому близкому человеку: «поймешь ли?» Не говоря уже о том, что поместить любимую в ад не решился даже «суровый Дант».

Год следующий — 1997-й — открывается обширным стансовым произведением «ХОР» — скорее всего, не поэмой по замыслу, потому что свои поэмы Илья строил на других основаниях. «ХОР» посвящен снова памяти Иосифа Бродского и приурочен к годовщине его смерти. В сложнейшей полифонии — и тончайшей строфике — этой, безусловно, этапной вещи тема Бога и тема смерти вновь неумолимо пересекаются:

Бог,
Ежели и жесток, —
То в том, что в секрете срок
Смерти хранит от нас.
Иль у Отца и чад
Разные взгляды на
Время и важность дат?

Илья непреложно понимал — просто не мог не понимать эту разницу «взглядов». Но спустя год после ухода учителя он чувствует себя старшим по отношению к адресату стансов — и имеет на это полное право: достаточно просмотреть все вышеприведенные цитаты, а еще лучше — перечитать все стихи 96-го. Как старший в разговоре с младшим, а не бессознательно заискивающий перед мэтром и старающийся попасть в тон ученик, он допускает необходимую по сюжету и уловимую только посвященными меру иронии, некоторого неоскорбительного пересмешничества основных тем Бродского, в разной — и часто всесокрушительной — степени сопровождающего любое ученичество. Илье Тюрину по-человечески чужд принцип «победителя-ученика», восточная, не знающая милости холодная гордыня преодоления прошлого: увидишь будду — убей будду. Но постепенно контрапункт развивается вглубь и обнаруживает самостоятельную, хотя и не самодовлеющую мелодию — кьеркегоровскую мелодию молчания Бога:

Некто спросил Творца:
«Боже, зачем печаль
Селится к нам в сердца?»
Бог не отвечал:
Этим и знаменит.
Загодя обречены
Все, кто Его затмит
В области тишины.

Для большинства неофитов на этом, втором — всего лишь втором — шаге все и заканчивается. «Безответность» Бога становится главной претензией не желающих взрослеть «чад». Илья Тюрин выходит из положения органично и не теряя основной мелодии многоголосья — переклички с кумиром своей начальной поры, которого он, несмотря ни на что, вовсе не собирается предавать или отторгать. Определение причины «неучастия» Бога в делах человеческих, которое на самом деле есть лишь наше «окамененное нечувствие» по отношению к незримому и неосязаемому, Илья выводит из того же достаточно ограниченного набора органов чувств, данных человеку, не претендуя ни на какое сверхзнание:

Бог — это слух. Рукам
Вмешиваться нельзя.

Иосиф Бродский очень любил подобные уравнения («Время есть холод»). Но он был из той породы людей, которые словно родятся ироническими стариками. И никогда бы не рискнул сменить маску — не то что сорвать ее. Никогда бы не поступился заветной интровертностью ради того, что так чувствовал Илья Тюрин в своей мальчишеской жалости к одинокости Божией:

Танцует глаз, перемещая камни,
Но голос Бога в том, что юркий глаз —
Не собственное тела колебанье,
А знак слеженья тех, кто видит нас.

Среди толпы Бог в самой тусклой маске,
Чтоб фору дать усилиям чужим:
Чей взор богаче на святые пляски?
Кто больше всех для взора недвижим?
(«Остановка»)

Молчание Пастыря, которое сплошь и рядом оборачивается «роптанием ягнят», переходящим в прямые кощунства, для необыкновенного мальчика, Маленького Принца эпохи незрячих сердец, было только лишним обоснованием Его бытия. Собственное приближающееся безмолвие — лишней возможностью быть до конца честным. Причем с Ним или с ней — любимой — одной мерой:

Нас Творец не учил диалогу,
Презирая двойное вранье.
Мы же видим из окон дорогу:
Дай нам Бог что-то знать про нее.

Илья замолчит о Боге гораздо раньше, чем примет решение отказаться от стихописания. Стихи полутора последних лет его запредельной жизни скупы на Имя, непроизносимое уже по иной причине, нежели в раннюю пору, — не от недостатка, а от избытка обретенного. Но 97-й год оставил нам еще одно — последнее обращение к Бродскому, трезвое и элегическое воскрешение любимого поэта, поскольку стихотворение «24 МАЯ 1940» воспроизводит дату его рождения, а не смерти:

Чей ты Иосиф? Где братья соседские,
Где же волы у яслей?
Эти вопросы последние детские
В жизни, покуда мы с ней.
Это для нас любопытство, ребячество —
Но и для Бога простой
Способ повыведать: что обозначится
В Нем этой малой чертой.

К Знанию Воскресшего Бога человеку нечего добавить.

Получив же свидетельство об этом Знании, остается только уйти к Нему, а перед дорогой помолчать. По обычаю отцов. И по великодушию к ним: «Ибо всякий, рожденный от Бога, побеждает мир; и сия есть победа, победившая мир, вера наша» (1 Иоан., 4).

ПЬЯНЕНЬКИЕ

Достоевский хотел написать роман с таким названием, а вместо него написал «Преступление и наказание». От ненаписанной книги осталось три тезиса.

«Оттого мы пьем, что дела нет»;
«Врешь ты, — оттого, что нравственности нет»;
«Да и нравственности нет оттого — дела долго (150 лет) не было».

КУМАР ДОЛБЯЩИЙ.
Проблема трезвения в русской литературе

В отрезвитель ведь его повели, в
отрезвитель! Он придет скоро.
У нас в Москве знаешь сколько водят в отрезвитель!..

В. Шукшин. «**Критики**»

I

Если двое сказали тебе, что ты пьян, иди ложись спать...

Ничего себе! Более нерусской зависимости вообразить уже нельзя! Русский человек чем занимается всю жизнь? Отводит подозрения. «Я не пьяный!» Или: «Я не сумасшедший!» Или: «Я не убивал!» У Станюковича, написавшего море, и все про море, один рассказ попал в антологию — «Матрос Чижик». Там уникально изображено. Матроса подозревают в том, что он пьян, а он отводит подозрение, не соглашается. Вышеприведенная же русофобская максима, напротив, рассчитана на априорное согласие и незамедлительное выполнение требований общественного мнения. На конформизм и приоритет условностей все это рассчитано.

Наша игра другая. У нас выпил на копейку, а куражится на рупь. Чтоб водой отливали, а бабы вокруг квохтали. А потом, когда уже руки заломили и полчуба выдрали, глянуть этак осмысленно, — омману-ул! Прикидываться пьянее выпитого — вот в чем искусство! А то вот еще вариация:

Сам Борис Яковлев крепок на вино: может выпить много, а не качнется, не раздерет сдуру рубаху на себе. Не всегда и поймешь, что он пьян: только когда приглядишься, видно — глаза потемнели, сузились, и в них точно вызов какой, точно он хочет сказать: «Н у?»

(«**Вечно недовольный Яковлев**»)

Тут главное: «не всегда и поймешь». Знакомо до наизусть: ухаживает резонно так, с разглагольствованиями, провожать в такси везет. А в подъезде — о перила позвоночником, голову за волосы к спине, нож к матке, дохнет бочонком. Так и спохватишься: пьян ведь, невменяем! Прикидываться трезвым — это не случай, это амплуа по жизни, кредо, так скажем.

А что матрос Чижик с этой позиции? В несознанку пошел. Я, говорит, был в своем виде. Барыня: пьян! Уступи, дурила: выпил, мол, за Ваше благополучие, матушка-барыня! В своем виде! Да кто его, этот вид, этот стандарт русским аршином вымерял? Кто из нас может поручиться, на Библии поклясться, что трезв, «в своем виде»? То-то! Матроса высекли, натурально, на съезжей. Капитанша-истеричка, ревнующая сына к усатому няню, лишилась сыновней любви. Кампания борьбы с пьянством, как обычно, увенчалась...

Ишь, какой нашелся — «ложись спать!» Сам ложись! Тут только жизнь начинается! Но — тс-с, — такая игра тоже есть. Мать и теща ведут пьяного. Он покорен, ноги заплетает, наземь сползает, всем видом показывает немощь телесную. Его раздевают, заваливают в койку, мать с тещей под это дело даже примиряются и идут сообща махнуть по стопке. Только оскоромятся, а он при дверях — голый, страшный, а то уж и с топором:

— Чего расселись, с-суки! —

Омману-ул!.. Не «ложись спать», а как народный маршал завещал:

— Ну, выпил триста грамм. Ну, пятьсот. Ну, шестьсот... Ну, хватит! Иди работай...

Россия — страна с низким порогом презумпции. Тут подозреваются все, а жена Цезаря в первую очередь. Мастеровой Миколка, взявший на себя старуху-процентщицу и сестру ее Лизавету, раз навсегда покончил с презумпцией невиновности к чертовой мате-

ри. Но есть еще порог, стесанный до основанья, как мир насилья. Это презумпция трезвости. Станюкович-маринист с ней вроде тоже разобрался, но инерция бешеная. Президент вышел на трибуну, не сдобрив прическу гелем, — ***пьян***! И его свита не в суд подает, а подозрение отводит. И сам он не уверен, идет на улицу через публику себя опробовать. Разговоров — на месяц. И это при том, что пьют все, а жена Цезаря... что там говорить! Почему человек, по той или иной причине не пьющий, должен у нас по этому поводу давать показания? Кому какое дело? Не пей, нам больше достанется! Нет, сто раз обинуется, снова здорово заводит:

— Не пью. В рот не беру. А раньше хлестал!.. А теперь — ни-ни.

Следует отчет о путях праведности, доводящий до исступления. И все с этим ртом... Когда общество уже созрело для канонизации праведника, обязательно выяснится, что сорвался, «загудел» и пр. Умер от прободения язвы, которую было подлечил, чем и объяснялось воздержание, но накуролесить успел обратно пропорционально. Прикидываться непьющим — это хай класс! Это для избранных. Но — бытует, не отопрешься. На самом деле, Миколка — исключение. Правило — анти-Миколка, раскидывающий чернуху: «Я не пьяный!», «Не сумасшедший!», «Не убивал!» А ты согласись, дурила... Иначе на съезжей высекут.

...Водку жрать у них денег хватает, а тут, видите ли, мало платят... Глоты. И сосут, и сосут, и сосу-у-т эту водку... Как не надоест-то? Очуметь же можно. Глоты несчастные.

Такого Колька не заслужил. Он выпивал, конечно, но так, чтобы «глот», да еще «несчастный»... Нет, это зря.

(«**Ноль-ноль целых**»)

Русский человек есть человек оговоренный (если не оговоривший). На уровне личности, если таковая нажита, он, конечно, может доказывать и отводить. Поражение здесь неизбежно, потому что нет особой уверенности в правоте. Нет ее никогда — ни по правде, ни по нахалке. Все как-то *неотчетливо*. Зато на уровне истории русский человек как дома. Здесь он — заведомый соглашатель.

Только не «ложись спать», что за мелочевка! Но: раз говорят, что я пьян, я пью. Фатализм этот понятен? На уровне истории, подчеркиваю. Но: молодожен в разгар медового месяца приходит с *запахом*, и молодайка готова сдать его в ЛТП. Потому что она уже всю парадигму выстроила, машину времени запустила. Начни мужик топыриться, *отводить* — как миленького залечат. Согласись, прояви исторический подход — будет бабе в суп мочиться, как хошь куражиться, она стерпит. Потому что приговор истории обжалованию не подлежит:

Он фармазон. Он пьет одно
Стаканом красное вино.

На почве отсутствия презумпции трезвости развивается алкофобия. На одном из первых школьных сабантуев одноклассник, хлебнув вина «Солнцедар», обреченно сказал:

— Ну, все! Теперь я сопьюсь.

И ведь выстроил парадигму безошибочно. Спился, перекрыл олифу, доплыл до растворителей.

Бросить пить, «завязать» у нас означает африканское табу на алкоголь, не номинальное, а буквальное исполнение сухого закона, — это в стране, где никакие законы не указ. Крутой замах, не по плечу, гордыня сатанинская. Поэтому вернуть на круги своя способны кефирные алкалоиды. На моих глазах «зашитый» алкоголик, гениальный инженер, хватил из холодильника лимонада вместо нарзана. Он затрясся, зарыдал и грянулся перед тещиной иконой, которую в лучшие времена не раз грозился искрошить. Кто чего боится, то с тем и случится, — ученые люди зря не скажут.

Пить опасается: начнешь пить, не остановишься...

— Что, так и говорит: начну, значит, не остановлюсь?

— Так и говорит. «Если уж, говорит, пить, так пить, а так даже и затеваться неохота. Лучше уж вовсе не пить, чем по губам-то мазать».

Он справедливый мужик, зря говорить не станет.

(«**Наказ**»)

Владимир-князь, как Кашпировский, дал установку. Наказ: «Руси есть веселие пити». Народ его с честью выполнил. Чем вы

недовольны? По дороге случилась заминка с генофондом, потеряли несколько десятков миллионов. Ну, сорок. Ну, пятьдесят. Ну, семьдесят. Ну, иди работай! Вступай в рынок! Сверхнатуральная мутация получилась, однако... Чем такой недород на таком пространстве покрыть? Только воображением. Воображения откуда напастись? То-то.

Алкофобия — пережиток времен полного воспроизводства, ответственности за продолжение рода. Последствия мутации давно неподконтрольны. Как писал (смешно писал!) гуманист XX столетия (смешное сочетание!) Э. Фромм: «Я не могу признать теорий, которые пытаются нас уверить, что... внезапное уничтожение 60 миллионов американцев не будет иметь глубокого и губительного влияния на нашу цивилизацию...» Не признавай, милый! Красно Солнышко-разрешитель, одной фразой про веселие этически наполнивший проблему, неосторожный русский Хайям, в результате мутации превратился во врага всех жен и детей. Умиравшие от скуки переписчики греческих побасенок — в пророков: «Аще бы вино не погыбло мною, то аз бых погыбл вином».

Повеселились от души. Пошлейший каламбур Зиновьева: «Пить или не пить?» вообще опоздал на тыщу лет, и мы ему совершенно не рады, потому что подрывает устои. Только так: «Пить или **ПИТЬ**?» «**НЕ** пить или *не пить*?» А вот почему славянские, угро-финские и примкнувшие к ним ордынско-туранские гены так изначально сплотились на выполнении завета насчет веселия, получите с академика Углова.

— Видите ли, в чем дело, — заговорил Князев серьезно, — я ничего в принципе не имею против того, что люди выпивают. Но существует разумная организация людей, в целом эта организация называется — государство. И вот представьте себе, что все в государстве начнут выпивать?

(«**Штрихи к портрету**»)

Ах, неспроста, неспроста здесь все стандарты и дны двойные. Пьем потому, что двоится, а не двоится, потому что... Эта двоящесть, расфокусированность — основа основ русского корневого дуализма, евразийской буридановщины, неумения выбрать из

двух. Вечный риск, что ткнешь в призрак. А?! Вот так подпустишь достоевщинки — и полегчает, будто водки холодной выпил. Яснее. И — заметьте — одинарнее. Сразу устаканивается. Дело ведь в том, что не просто пьем, а похмеляемся:

Вчера я пил — и был счастливый,

Сегодня я хожу больной.

Пьешь — кимвал гремящий. Похмеляешься — кумар долбящий. В этой двойственности, отдающей перманентностью, в непрерывности цикла, в замкнутости круга и заморочка.

Однажды, в сумраке иркутской гостиницы, бредя барачным коридором до камеры, которую мне почему-то доверили самой открыть, не чая дожить до утра, я вдруг услышала из встречной щели, боковой, округленной шепчущими губами, как выдышка в январском окне, я услышала еще час назад такой невозмутимый акцент англичанки, приехавшей и давшей внушить себе, что умом тут не понять:

— Загадка жусской души! — объявила она, будто на концерте заговорщиков.

— Ну! — понужнула я по-сибирски, приняв, по обыкновению, форму сосуда, куда налили.

— Похмелъе! — выговорила англичанка тайну с ером. Щель затянулась.

О святая простота! Куда забралась, чтоб открытие открыть. Похмелье, душа моя, похмелье. Я бы уточнила: похмельчивость. Но этого тебе уже ничем не понять.

— И когда мы глотаем эту гадость... — Поп выпил спирт, промокнул скатертью губы. — Когда мы пьем это, мы черпаем из океана в надежде достичь дна. Но — стаканами, стаканами, сын мой!

(«**Верую!**»)

Облупились, затрухлявели гипсовые горнисты на русских полустанках, оттрубили свое. Вырвали у них из рук побудку новой эры проклятые буржуины. Но стоят вдоль полотен стеклотарные трубачи нашей непоправимой ментальности, стоят один на один с ментовкой, вскинув правый локоть, ходя кадыком и вбирая, ин-

тровертируя звук, а потом извергая, экстравертируя его под железнодорожным омазутевшим кустом акации. Так неужели выпустим и этот скипетр, стеклянный утробный флюгельгорн национального согласия, задудим в карлсберговскую жестянку?!..

II

Запад для меня начался с севера. Попасть на свежачка в Датское королевство было гуманной постепеновщиной, если только «неладно что-то» — не пустые слова. И они не замедлили отозваться. Диковинное ощущение бессиндромности — отсутствия похмелья — засосало под насыщенной ложечкой нашей делегации в первое же утро. Почти все мы оказались новобранцами выезда и до вечера буквально с ног сбились, чтобы адаптироваться. Тщетно! С утра все опять повторилось сначала. Дозу увеличили до того предела, за которым одного писателя укусил датский дог, животное с давней поры декоративное. Бессиндромное отчаяние нарастало. Датчане оказались народом немногочисленным, не лезущим в глаза, и я познакомилась с сомалийкой.

Конечно, по профессии она числилась наркологом. Ее шесть лет обучали имени Семашко бороться с алкоголизмом в России. На сомалийщину ее не потянуло, а Копенгаген — город хлебный, пивной, кьеркегоровый — в обмен на гражданство выставил щадящий, несемашкин режим в отношении алкоголиков. Сомалийка соблюдала договоренности в маленькой амбулатории. У дверей этой наркологической кумирни я увидела первую, неладную в Датском королевстве, очередь. Благонадежно и законосообразно стояли в ней подданные, но лица их, против обыкновенной скандинавской индифферентности, были скрашены, утеплены, навеки сроднены и слегка деформированы синдромом, который русский человек ни с какой пластикой не спутает. Их ломало и кумарило, пидорасило и кукожило, как где-нибудь в Краснопартизанске или Толстопальцеве. Было бы подло истязать их выяснениями, как они добились результата, в бессознательной погоне за которым наша делегация всю халяву истоптала. Но очами виделось, что подданные поддали накануне во славу конституционной монархии, и поддали со знанием дела.

Я поинтересовалась у хозяйки, чего они, имени Семашко, хотят. Это происходило во времена, когда практика человека, выросшего на одной шестой части суши, сводилась к лечению подобного подобным — да ежедневно. Сомалийка пояснила, что они пришли сюда, чтобы получить таблетку и избавиться от синдрома.

При полном невежестве в буржуазной медицине и профилактике я соображала, что такую таблетку можно купить в любой аптеке, а можно держать дома запас и в ус не дуть. Но максимально меня поразило само желание за здорово живешь поменять термояд кумара на «колесо», дезертировать, откосить от корриды с бодуном, не схватиться с ним насмерть и победить, добровольно лишить себя хроматической гаммы ощущений, не снившихся никакому марсианину. Ну, ладно, кишка тонка. Но зачем они в таком состоянии не поленились припереться к темнокожей жрице, а не поправились своим цивилизованным плоским способом в домашних условиях?

Сомалийка пояснила, что эта группа еще не разорвала полностью социальных связей и, сохраняя пока пагубную привычку, уже осознает себя больной, и, значит, недалек тот день, когда они придут сюда не за «колесом», а за сеансом гипноза и спасения души. О Боже мой! Значит, наше ироническое «не пьем, а лечимся» стало их моральным кодексом, и они лишней рюмки не вонзят, не подумав о последствиях в масштабах королевства! Против нашей круговой поруки пьянства-похмелья они выставили тупой детерминизм. Они хотят просохнуть, вернуться в реальность, которой им нечего бояться, не пройдя чистилища, на шермачка. Но они же сидят на иглах и «колесах», добирая идеальное, уходя от позитивизма своего пластмассового, от стабильности, сводящей с ума! О, как прав был малахольный принц!

Но мы-то, мы-то чего упираемся за такие деньги? Глянь в окно — и вдребадан! Слезь в метро — и в лоскуты! Нет, пыжимся, чтоб в грязь лицом ударить, чтоб не хуже людей, как вон тот, что по асфальту елозит уже ударенным, расквашенным лицом, мокрыми штанами, сожженными почками к небу вопия. Мы — наркоманы истории, севшие на ее гигантское колесо, — хорошо сидим! Мы — токсикоманы истории, всасывающие ее лонный промежный запах! Мы — ее ослы и ослицы, мечущиеся между алкофобией — манией ответственности — и алколатрией — одержанием безответственно-

стью, тотальным по*уизмом, приводящим честной мир в исступление ума. С тем я и уехала в родные пенаты.

Я здесь не выпиваю, иногда только пива с Иваном выпьем, и все. Мы же понимаем, что на нас тоже смотрят. Дураков же не повезут за пять тысяч километров знакомить с памятниками архитектуры и вообще отдохнуть.

(«**Постскриптум**»)

Приехал и к нам в гости дядька — злой, чужой и трезвый, как кайенский перец. Он написал энциклопедию по исламу от делать не фига и все науки превзошел по той же причине. За это к нему бросились брать интервью и печатать в газетах, чтоб кое-кто не думал, что один такой умный. Дядька этот масонский начал с понтом нас в хвост и в гриву поливать: «У вас в мышлении разрыв связей, если что-то надо сделать через две недели, вы ждете, пока пройдут эти две недели — и потом только делаете. Из-за этого вы не можете правильно спрогнозировать свое будущее. И этим вы обязаны идее коммунизма, идее манихейской, приучившей вас видеть подлинность — в пустоте». И тому подобное мозгоклюйство.

Интервьюерка от такого гнилого заезда потеряла всякую профориентацию и ничего не смогла ему противопоставить. А ему пуще всего, конечно, было обидно, что послы князя Владимира, выбиравшие нам веру, магометанство отвергли, а о представителях этой религии высказались с особенным презрением: «Глазами водят туда-сюда, как бешеные». Но это не повод, чтобы не знать, что за тыщу лет до манихеев дзэнские монахи в пустоте уже толк понимали. Мысль же насчет разрыва связей и двух недель можно было бы развить в том направлении, что разрыв не от коммунизма случается, а ждать мы умеем значительно дольше. Попробовал бы он в период горбачевских издевательств прождать с бодуна до 14 часов, мы бы посмотрели, у кого разрыв.

Но это все пустые придирки. Обрезанный тот ученый высказал мысль, тоже не первой молодости, о том, что Запад ориентирован на пространство, а Восток — на время, и это создает между культурами несоответствие. А на что ориентирован чукча (север), две недели (время) пилящий по тундре (пространство)?

И если мы по этой культурологии безоговорочно спихиваемся в Восток, чего вообще удивляться? Видали мы ваши выводы скороспелые!

Может, вам рассказать о роли колеса в русской литературе? Наркоманный этот образ, четвертованный крестовиной времени-пространства, уже доехал до Петербурга и прет на нас во весь разгон из Казани. Так мы головокружительно колесованы нашей историей, приколочены гвоздями к безвыходному своему дуализму. Время наше — Кронос пожирающий. У нас зима семь месяцев. У нас двухчасового полета в аэропорту можно неделю ждать. Пространство наше — Молох перемалывающий. Много нам себя, что и говорить... Но с колеса мы слезть не вольны, понимаете? Не вы нас к нему пригвоздили. И не обессудьте в случае чего...

Вот Петр Демьяныч Успенский, человек продвинутый, к месту и без подначки вспоминает Ангела Апокалипсиса, обещавшего, что **времени больше не будет**. Вспоминает и Апостола, у Которого **широта, и долгота, и глубина, и высота**, то бишь, пространство. Преодоление времени и постижение пространства, — такую глобальную задачу поставило, значит, перед нами Писание. А Предание, то есть, история, склоняло время заполнять и изживать, а пространство стяжать и осваивать. И сочетать несочетаемое удавалось только на меже меж страхом и одержанием, пока еще совестно, но уже астрально. Уже запредельно, но штаны еще сухие. То, что мы призваны были преодолеть и постичь трезвясь и бодрясь, мы заполняли и стяжали в экстатическом процессе стирания граней между первым и четвертым стаканом. А так — богоносцы богоносцами. Только тот, кто нас этим соблазнял, сам вожделел написать роман «**Пьяненькие»**. Не написал — и не мог. Но завещал нам, как князь веселие.

Я внимательно изучила таблицу четырех стадий психической эволюции, расчерченную эзотерическим Петром Демьянычем со школярской прилежностью. Задолго до Вен. Ерофеева П. Успенский абсолютно бессознательно зафиксировал русскую парадигму от утреннего кумара до вечернего кимвала. Возьмем хоть сферу психологии, душевной, бишь, деятельности. Я буду приводить только первую и четвертую стадии, потому что середина в России вообще неинтересна и провисает.

I стадия:

Появление первого ощущения. Одно ощущение. Разделение его на два.

Постепенная эволюция ощущений и накопление воспоминаний о них.

(Нужны ли комментарии? Мы ж не для иностранцев пишем. **МК**)

IV стадия:

Интуиция. Непосредственное общение сознаний. Непосредственное познание.

Этого, конечно, достигают не все. Но Веничка достигал и нас учил (см. поэму «Москва — Петушки»). По ряду позиций русский народ совершенства не достиг и остановился в развитии, скажем, на третьей стадии. Это, в частности, касается морали.

I стадия:

Бессознательные действия (как действия спящего человека). Отсутствие морали.

(Это описание может быть в равной степени отнесено к грудным младенцам, но сомнамбулизм выдает, что речь идет все же о похмельных. — **МК**.)

III стадия:

Разделение добра и зла. Дуалистическая мораль. Попытки заменить внутренний закон внешним. Неясное понимание морали и цели морали.

Сознание ответственности только за ближайшие результаты и только в одном отношении. Возложение ответственности на других или на «учреждения»...

И т.д. (см. **П. Успенский. «Tertium organum, Ключ к загадкам мира»**).

С моралью не задалось. Но по ноуменальному, четвертому, ряду каждый проходил, давя ноги, как Собакевич, и не раз — не два — от «*начала поступков с пониманием их космического значения*» через «*приближение к абсолютному сознанию*» с «*признанием*

реальным только бесконечного» и вплоть до *«Торжества сверхличного начала»*.

Конечно, так можно все осмеять. Но я бы скорее поправила психическую эволюцию на психоделическую революцию, сиюминутно совершаемую русским нетрезвым сознанием. И про это написано много книг, гораздо больше, чем принято думать, и совсем даже не только алкоголиками.

— Шик-блеск-тру-ля-ля, — всегда думал он, когда жизнь сулила ему скорую радость...

— Вот она, жизнь! — ворочалось в горячей голове Витьки. — Вот она — зараза кипучая. Молодец я! —

...боль в голове поунялась, и наступила свирепая ясность, и родилась в груди большая мстительная сила...

Оскорбленная душа его возликовала и обрела устойчивый покой.

(«**Материнское сердце**»)

III

Говорить сегодня о культуре, не упоминая Й. Хейзингу, то же, что спорить о социализме, обходя Маркса. То есть это, конечно, возможно, но лишь как некая игровая ситуация: черное с белым не берите и пр. Ведь главная книга Хейзинги, «**Homo ludens», —** о взаимосвязи культуры и игры. О том, что игра старше культуры. О том, что: «*Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти все абстрактные понятия: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру — нельзя*» (ну, это он, положим, того...). Чем архаичнее общественные начала, тем более важную роль выполняет в обществе игра.

Я от души завидую архаистам. Игровые символы, которыми они оперируют, как правило, вкусны и лакомы: «Лад», «Уповод», «Любостай». Один из разработчиков принципов «тотальной истории», как нельзя более нам подходящих, Жак Ле Гофф, исследуя приоритеты символов в культуре Средневековья, напоминает об этимологии понятия: «*У греков «цимболон» означало знак благодарности, представлявший собой две половинки предмета, раз-*

деленного между двумя людьми. Итак, символ — это знак договора. Он был намеком на утраченное единство...» Но реанимация символов нашими самоучными архаистами свидетельствует, увы, не о восстановлении единства, а о глубоких инцестуальных и некрофильских комплексах, потому что происходит на уровне отрицания второй, живой половинки.

«*Всякая игра есть прежде всего и в первую голову свободная деятельность. Игра по приказу уже больше не игра*», — вот чем дорога мне, жертве «тотальной истории», концепция играющего человека. Она отвечает на мои вопросы, на которые не смог ответить ни один народник-архаист, как не может патологоанатом ответить на вопрос о бессмертии души.

Русский человек в том качестве, в каком он предстает в истории, есть человек неиграющий. Хейзинга недаром чуть не на каждой странице подчеркивает, что игра — это излишество, избыток жизненной энергии. Русская история этот избыток забирала целиком — не исполу. Излишеств, будь то рыцарство или абсолютно игровое барокко, мы отроду не знали. Жизненную энергию вместе с избытком съела историческая инфляция. Новая ситуация предлагает — более того, навязывает нам — новые условия игры: «Сникерсом» подъезжает, фьючерсами и холдингами соблазняет. Все это вызывает филологическое и физиологическое отторжение, связанное с характером переживания истории, которое по инерции именуется особым путем. Как нельзя отрицать игру, так невозможно играть в историю, идентифицировавшись с ней как с процессом. Что и произошло с русским народом и народами, втянутыми в этот котел.

История есть апофеоз серьезного. Серьезного в экзистенциальном смысле, а не антонима комическому. Как бы абсурдно, смешно или романтично ни выглядело то или иное событие под пером историка, тем более литератора, оно в первооснове своей серьезно, то есть подлинно. Его возможно только пережить и совершенно бесплодно созерцать. Поэтому так наивны, если не спекулятивны, все зрелища и читалища *на тему* истории. История не может быть *темой*, она — глобальный *лейтмотив* бытия, и народы отличаются не только обычаями и свычаями, которые вполне аналогичны, как сюжеты сказок, сколько степенью историзма, сопричастности к событию. Сейчас, когда то, что осталось

от народа, облеченного задачей собрать одну шестую часть земного пространства, а затем в одночасье потерять это пространство, как запонку или монету, наконец выведено из исторического окружения в тыл, это собрание людей, ошарашенных, обмишуленных, не могущих взять в толк, что произошло, но твердо понимающих, что надули, остается таким же серьезным, не склонным к игре, как и триста, и почти сто лет назад.

Известен случай, когда бригада английского телевидения снимала боевой ритуал какого-то африканского племени. Сняли дубль, решили подстраховаться, попросили статистов повторить. Темпераментные танцоры, подогретые первым удачным дублем, с радостью возобновили действо, бросились на операторов и покололи их копьями к едрене матери. Произошло то, что на языке психологов и культурологов называется мистическим тождеством. История русского народа, которая, кстати, так и не написана, постоянно подменяемая историей государства, провоцировала такие тождества то и дело ввиду своей мистической же серьезности. Отсюда и пресловутый реализм нашей культуры, который к реальности не имеет ни малейшего отношения, а связан с неигровым типом сознания. Если игра старше культуры, то русская культура порвала со старшей сестрой, «пошла другим путем», не получила преемства, как это произошло с другими европейскими культурами. Серьезность исторической задачи, задачи вывода времени и пространства на макроуровень, вытеснила игру как фактор культуры на этнографические задворки. Мистическое тождество «другого пути» взорвалось дублем 17-го года и готово хоть сейчас исполнить номер на «бис» (украинский «бес»! — **МК**).

Между тем, неигровая культура, обусловленная исторической идентификацией, не только не исключает европейской принадлежности русского народа, но, напротив, подчеркивает, что по архетипу русский народ — самый архаический из европейских народов. Это означает преобладание в культуре сакрального элемента, то есть культа в самом широком смысле. Евразийские теории мне глубоко чужды. Я не стану доказывать, что собственно азиатские культуры, как писал Н. Лосский, возможно, имеют высокий тип развития, но степень развития их слишком низка, чтобы на прищуренном глазу вчитывать ее в русскую культуру. Нет нужды и ого-

варивать разницу между понятиями «тип» и «архетип». Об этом написаны тома и тома.

Бытовая азиатчина, говорите? Двуединая поглощенность историей и погруженность в нее, мистериальность процесса и сакральность переживания не могли не сказаться на равнодушии к бытовой культуре как к культуре преимущественно игровой, вечному циклу: «дочки-матери», «гости» и «магазин». Что касается мистических тождеств, то их содержание свидетельствует отнюдь не обязательно о примитивности. Разве можно унизить примитивизацией тот же германский народ, в исторической, то есть заполненной игрой, паузе отождествивший себя с «белокурой бестией»? Этот страшный, кровавый, но все же эпизод в германской истории доказывает лишь то, что историческое оглядывание, искусственная архаизация приводит к катастрофе, тогда как исторический фатализм, бесчисленное количество раз поставленный в вину русскому народу, и есть та самая свобода воли, ради провозглашения и обоснования которой сходил на приветливо встретившую Его Землю Спаситель.

Й. Хейзинга ссылается на немецкого (что характерно!) этнографа Фробениуса, который утверждал, что через игру человечество поддерживает мировой порядок (то же практически утверждал и д-р Геббельс, только с другой мотивацией), имея в виду, что в основу игры всегда положен принцип повтора или рефрена: «*В формах культовой игры зарождался и порядок самого общества, начатки примитивных государственных форм. Царь — это солнце, царство есть воплощение солнечного круговорота: царь всю жизнь играет «солнце» и в конце концов разделяет судьбу солнца: его собственный народ в ритуальной форме лишает его жизни*». Ей-богу, эти ученые кого хочешь сведут с ума! Но, несмотря на ловкость рук в подверстывании бытия под свою концепцию, несмотря на навязчивую эксплуатацию солярного мифа, разве не холодеет душа от очередного тождества? Ритуал, сакральная игра на русской почве неизбежно становится историей, история принимает паранойяльные формы и становится игрой «по приказу», игрой в «Закат России». Цареубийство остается на совести и сублимируется в самые разнузданные виды рефлексии, ведущим из которых остается поголовное пьянство.

Тягостен, тягостен этот позор —
Жить, потерявши царя.

Игра, вытесненная историей, искала и нашла выход. Она приняла формы психоделические, эйфорические, экстатические, да еще в обществе, равнодушном к быту, как Акакий Акакиевич, идеальный герой этого общества, поглощенный сакрализованным переписыванием бумаг до того, что «хлебал наскоро свои щи и ел кусок говядины с луком, вовсе не замечая их вкуса, ел все это с мухами и со всем тем, что ни посылал Бог на ту пору». Игра стала автономным комплексом (Юнг) русского сознания, заключилась в «обособившуюся часть души», ведущую «свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь...»

Неигровая во внешних проявлениях, самореализация этноса «овнутрялась», выстаиваясь на автономных комплексах, вербализировалась, чтобы получить выход вовне, и принимала на грудь «для храбрости». Постепенно из двух этих паллиативов возникло новое тождество. Народ пошел «другим путем» и окончательно сбился с пути. Параисторические, организационные формы он воспринял или пытался воспринять с той же серьезностью, с какой сегодня идет на выборы или вкладывает ваучеры. Но чего еще нельзя в игре — это *заставить* играть. Русская история, будучи серьезной, была самой человекоемкой из всех историй, но, коль скоро она перестала быть историей, и жертвы ей перестали быть добровольными. Народ достаточно быстро в той экстремальной ситуации разобрался, что «игра по приказу» не дает шанса на выигрыш: «хочешь — сей, а хочешь — куй. Некоторое время поимитировав игру, народ перешел к открытому ее саботажу, чем и убил. Пионерская «перестройка» имитировалась уже властью, верхушкой, отупевшей от безделья.

Один из самых серьезных по установкам народов мира вовсе не чурается игры. Он просто либо *не умеет* играть в то, что ему подсовывается, либо слишком быстро понимает, что имеет дело с шулерами. А игра не по правилам, мухляж — уже не игра. Это по-другому называется. История, как бы ни была она жестока, никогда не мухлевала с народом. Она брала свое и не имела обыкновения компенсировать взятое, как это делала идеология.

В чудной повести В. Пановой «Сережа» мальчик сразу обнаруживает, что торжественно врученная ему конфета не имеет содер-

жания — это пустая бумажка. Но дядя, желавший разыграть мальчика, не соблюл крошечной условности — не сказал волшебного слова **КАБУТТО**. Игра не состоялась, и Сережа среагировал безошибочно: «Дядя Петя, ты дурак?» Разумеется, взрослые его наказали, потому что больше всего на свете они не любят оказываться в дураках. Смертельное одиночество обманутого в ожиданиях мальчика перехватывает горло. Одиночество, но отнюдь не беззащитность! Он надежно защищен — вербально защищен. Он знает слово, которое разоблачит обман, рассеет чары.

Что сказать об одиночестве народа, великого некогда числом и поныне ожиданием, которому каждый правитель пытался втюхать в стакан воды вместо чаемой водки? Вербальная защита в виде мата и анекдотов незыблема. Игра социальная вымахала в принципиальное пьянство, игра сакральная выродилась во вдохновенный алкоголизм. Признать это возобладанием дионисийского начала означает только лишний раз подтвердить теорию Хейзинги. Но *этот* народ никогда не умел играть...

Кто-то вслух прочитал укоряющую надпись на большом щите: «Напился пьяный — сломал деревцо: стыдно людям смотреть в лицо!»

Над надписью — рисунок: безобразный алкаш сломал тоненькую березку и сидит плачет.

— Горюет!.. Жалко.

— Тут голову сломаешь, и то никому не жалко, — сказал Борька

Куликов...

(«**Ораторский прием**»)

Лукиан из Самосаты, малоприятный человек и злобно даровитый сочинитель, взял себе девиз: «Быть трезвым и ничему не верить». Этот «цимболон» он составил, соответственно, из двух половин. Первая — модификация христианской аскетики, основанной на формуле духовной трезвости. Вторая — из арсенала скептиков. И тех, и других Лукиан лупил по чем ни попадя. Те и другие на поверхностный взгляд являли собой прообраз долговременной конфликтной оппозиции, а на взгляд философа и мистика — высокое

единство и конечную неразлучность. Мы — народ извечно *выворачивающийся* . На базе насильственной «проводимости» (Хейзинга) оргмероприятий и стойкости вируса Диониса и эти половинки сложились в результате навыворот: «Быть пьяным и всему верить». Лукиановский лозунг: «Трезвость — норма жизни» — лукавый секулярный эрзац, мозоль вследствие исторического травматизма — перелома воли.

«*Переменчивость естества поползнулась у человека в противоположную сторону*» (Св. Гр. Нисский). Читай: не норма — аномалия, самое опасное, самое пограничное из состояний, сублимация жгучего стыда за плюс на плюс равняется минус жизнь, за «поползновение», равное отступничеству, за чумацкий шлях телецелителей фантомной воли. Стыдно быть трезвым! Стыдно за себя, завтрашнего пьяного, за пьяных корешков! Нравственно неподъемно! Но опьянение здесь не синоним облегчения. Кто понимает, тот не станет отрицать гробовой серьезности русского пьянства, будто пародирующего неигрушечность нашей истории. Русский пьяный теряет юмор — последнюю защиту от «дураков». Он *отвечает* за все в этой стране, где никто не отвечает ни за что. Он — последний здесь респондент. Поэтому до четвертой стадии морали просто не доживает.

Очень выламывался один дядя в шляпе... Заставил баяниста играть на пароме, первый пустился в пляс — покрикивал, дробил ногами, смотрел орлом. Только на него-то и смотреть было неловко, стыдно. Стыдно было жениху с невестой — они трезвее других, совестливее.

(**Осенью**)

IV

Завязка выпивка-похмелье имеет третий член. Это запой. Как игра завершает свой цикл карнавалом, так ее русский паллиатив должен пройти стадию запоя. Запоем же онтологизируется преодоление стыда, исторической рефлексии. Философски запой и есть, собственно, вера во **ВСЕ**, будь то коммунизм, НЛО или демократия. И наоборот: каждая актуализация веры оборачивается карна-

вализацией и раблезианским «низом». Тут у нас есть и свой «бобовый король» — Веничка, русифицировавший плотиновский экстаз, устлавший его пушкинскими «великолепными коврами». «Национальной подлинностью», по выражению однофамильца автора «Москвы-Петушков», Ерофеева, но Виктора, пахнет здесь только «полная гибель всерьез». Европейское наследство — это карнавал. Русское — запой. «Народность» Пушкина длительно доказывали расхожей Жучкой в салазках. Экстатическая вера во **ВСЕ** — решка атеизма. На нее железно падала монета, которую нам платили за отступничество.

Но «Пьяненькие» — это совсем другая книга. Это книга обыденного «пианственного недоумения», повседневной маниакальной «спиртуозности», не выводящей в астрал, книга, если можно так выразиться, второго стакана. Конечно, и тут случаются срывы, помрачение мозгов, но связано это не с количеством, а с качеством напитков, с суррогатами, ибо само пьянство — суррогат веселья и забытья. Другую книгу и написать должен *другой* писатель.

Взяли семь бутылок портвейна (водки в чайной не было)...
Пропустили рюмочки по три...
Скинулись, взяли еще семь бутылок...
В общем, беседа приняла оживленный характер...
(«**Танцующий Шива**»)

«Пушкин — наше Все», — запостулированный приоритет русской словесности, присяга на верность вербальному воплощению. Но и прообраз будущей веры во **ВСЕ**. Никто ведь не сказал: «Мусоргский — наше Все». Или — в том же духе — про Менделеева. Или — на, поди! — про Сталина! Ну, там, отец, ну, эдипов комплекс, развившийся у внучат... Но **ВСЕ** — это «Выпьем с горя...»

Трансакционный анализ (Э. Берн) показывает, впрочем, что к Чехову или Достоевскому местоимение не привязали только по свойству опускать лишнее, не проговаривать очевидное. Но сценарная матрица сплошной вербальности обнаруживает новую двойственность: нетрезвое сознание играет в литературу, а литература играет в «пьяненьких». Отбросим безнадежно некротические жанры, бесконечные кальки и шаржи вроде «Литургии пьяниц», которую,

позевывая, можно прочесть и как первый акт социальной рефлексии. Пропустим и замшелые аллегории типа: «Стоит море на пяти столпех. Царь рече: «Потеха моя». А царица рече: «Гибель моя». Мы не нуждаемся в сносках: «Море на пяти столпех — то в руце человечестей вино держимо; а царь — тело; а царица — душа». Тоже мне загадка! Нам важно, что это — металитература. А литература — это: «Ветер завыл; сделалась метель...» И тут наш **ВСЕ**-пострел поспел раньше остальных: первым героем русской литературы, погибшим от алкоголизма, стал станционный смотритель Самсон Вырин:

— Отчего он умер? — спросил я пивоварову жену.
— Спился, батюшка, — отвечала она.

Первого литературного экстаза, равного четвертой стадии сознания, достиг гробовщик Адриан Прохоров, подвергшийся спаиванию со стороны Готлиба Шульца. Двумя подаренными сюжетами ай да сукин сын вогнал впечатлительного Гоголя в штопор эйфории, метафизического запоя, выход из которого ознаменовался потерей дара и голодной смертью. А дальше уж полетело мелкой пташечкой. Русские писатели балдели династически, и сухопарый Бунин поплыл на восьмом десятке в распьянющие «Темные аллеи».

Мои молодые соседи ехали со мной в электричке, везли дочку в зоопарк. Не будучи в состоянии ни молчать, ни говорить о другом, я рассказывала им о русском пьянстве как атрибуте игрового поведения, о величайшей из русских «незавершенок» — книге «Пьяненькие», бессознательно (не приходя в сознание) продолжая которую, каждый следующий автор забуревал и от генетических бродильных веществ, и от дрожжей, разведенных предшественниками. Русская литература фаталистически преемственна, пронизана стрелами аллюзий, в ней все скованы одной цепью, хотя именуется это обстоятельство, кажется, соборностью. Но — дрыгни ногой, и звон пойдет с фланга на фланг. Русская литература, может быть, наиболее хоровая из европейских. Солист здесь обречен на одиозность — это лучшая доля, а как правило — на безнадежное затирание ластиком. Но речь не о том. Я задала попутчикам задачу: назовите трех трезвых по мироощущению русских писателей. Молодые не задумываясь выпалили:

— Толстой!

Я загнула палец. Законы новой литературы, заглушающей ремиссию вшитием «торпеды» и невыносимой, как невыносим только «завязавший», требуют такой фразовой конструкции: «Наступило тягостное молчание, как писали в романах «натуральной» школы». В силу местонахождения разговор принимал мистический оборот: сценарная матрица Венички, о котором мы старались не вспоминать, работала по-ударному. Мимо, печатая окнами окна, прогавкал скорый в Полтаву. Кайфоломный зигзаг гоголевской улыбки мелькнул в тамбуре. Молодой неуверенно предположил:

— Пришвин?.. — и отдернул руку.

Только не систематизировать! Не уподобляться Петру Демьянычу! Так уж и все... Не систематизировать, не втягиваться в очередную дружескую попойку, кончающуюся мертвой петлей. О «трезвости» Толстого? Писатель, который присутствует в тексте пока что почти анонимно, в одном рассказе написал про митрополита: «вечно трезвый старик». Это воспринимается как епитимья. К тому же, юношеское бузотерство, увы, ставит яснополянского академика Углова скорее в сомнительный ряд «завязавших». Пришвин? Тоже пальцем в небо. Обоих разламывал дуализм. Оба писали как трезвые, а жили как пьяные. Достаточно почитать дневники.

Так уж и *все*!.. Не верьте — проверьте. Хоть по школьной хрестоматии, хоть по ПСС. Только не по принципу: пил ли Герцен или Добролюбов. Это для самооправдания. А меня интересует истина. Кто был *трезв* — по мотивации, логике, сюжетостроению. Затем — у каждого — сочтите персонажей: выпивающих, пьющих запоем. *Пьяненьких*. Совершите этот подвиг — во имя истины.

Тимофей еще выпил. Вот теперь он, кажется, все понял: жалко себя, жалко свою проклятую жизнь. Не вышло жизни.

(«**Билетик на второй сеанс**»)

А с меня довольно. Душа меру знает. Ну, разве еще по одной. Когда я лежала в роддоме, у девки из моей палаты повесился муж. Сопалатницы от скуки стали выяснять подробности. Первый вопрос, естественно:

— Пьяный, что ли, был?

И — ответ:

— Не-е, голодный!

Народ, знающий, что такое голод, и приравнявший к нему трезвость!!! Не пожалевший новорожденного сына алкаш, сломленный призраком не добытой поллитры, и сомалийский дистрофик с раздутым брюхом...

Последнюю, на посошок. Душа-мера. До борьбы с привилегиями чужая домработница Маруся обращалась к хозяйке:

— *Водочки*-то в суп долить?

Так она уменьшала слово «вода»!!!

Ну, забрало... Наливай, однова живем! «Очарованный странник»...

Сказ, говоришь? Остранение? *Астральнение* это, захорошение. Платонов с его ноуменальным взаимодействием слов, на феноменальном уровне не стыкующихся? С вязким алогизмом — нет, алкоголизмом монолога. Мир перевернулся, понимаешь ты? Только пьяный и устоял. Платонов — это страшный русский отходняк, сверхнатуральная мутация.

Ну, закумарило. Пойти провянуть... Мандельштам с последней, 4-й стадии, прямотой. Наркотическая Цветаева. Они породили целую Растеряеву улицу, на которой хлороформный Бродский еще держится молодцом. А кто наследовал по-польски гонорово трезвому Ходасевичу? Пара язвенных графоманов?

Кажется, подъезжаем...

Мы легко представили себе, что «все в государстве начали «выпивать». Незаметно само государство спилось навзничь.

Как в перпетуум мобиле про попа и его собаку, мы закапывали презумпцию трезвости глубже и глубже.

Он раньше пил запоем как закон
По саунам, правительственным дачам,
Как идиот, забором обнесен,
По кабакам, где счет всегда оплачен...

Он при Хрущеве квасил по штабам,
При Брежневе по банькам и б@дям,
А при Андропове — закрывшись в кабинете.
Сейчас он пьет при выключенном свете,

Придя домой, скрываясь в туалете, —
Мне все равно, — пусть захлебнется там!
(А. Еременко)

Алколатрия в этих стихах уже сломала все барьеры. Она изглубока, обызвесткованной печенкой кричит мажорно-монотонно только одно: «Тебе можно, а мне — нельзя?» Это инвариант отношений с государством и к государству, доживающему последние запойные годы. Трезвый лицемер Горбачев ничего поправить не мог, только усугубил «мокрухой» «сухого закона», когда люди умирали в очередях за глотком свободы. Переход Горби на Форосе из рук одних алкоголиков в руки других был вполне адекватным возмездием за всенародные муки до «часа волка».

Весь андеграунд с его космополитизмом и национально портвейнизированные «митьки» не вышли за рамки пьяного игрового кодекса, хотя играли безусловно не по приказу. Грязная подвальная бухаловка 70-80-х менее всего подвержена романтизации и социализации. Эйфорические медитации и бодунные бунты, которые находчивые, где рупь стрельнуть, критики окрестили «новой волной», прочно ассоциирующейся с похмельным конвульсивным подкатом, достойны нового же, наркологического, литературоведения. Но люди живые обидчивы и ранимы, особенно в «обстяге», когда, как говаривал верховный адепт алкоодержания Веничка, «нервы навыпуск».

Огитаренную версию «***Пьяненьких»*** создал В. Высоцкий, одареннейший алколатр. Но написавший: «У меня запой от одиночества», — от запоя, а не одиночества, погиб, популистски оправдав, но художественно не отрефлексировав состояния, для чего и выбрал подсознательно жанр песни. На эту тему уже приходилось писать и не быть понятой. Чудовищная кухня прижизненной славы разделывала творчество Высоцкого на своей заскорузлой доске и по своей технологии, освобождая от каких бы то ни было самоограничений, поэтому воспитательного эффекта его песни достигали по той же схеме: «А мы чо, хуже, что ли?»

V

Русский ученик обречен побеждать учителя, впадающего в маразм, едва успев составить духовное завещание. Л. Шестов писал: «*...наша простота и правдивость есть следствие нашей*

относительной малокультурности». Сколько «деятелей искусств», произведя нехитрую перестановку следствия и причины, сделали головокружительную карьеру, да под прикрытием с утра просветленного гуру! Василий Шукшин, наконец материализующийся герой нашего повествования, имел полную возможность раскрутиться на всю катушку по такому сценарию. Миф о самородке с фанерным баулом и почвенным Барнаулом мог пожизненно приносить дивиденды и чемоданоносителю, и еврейской элите, в руки которой самородок хитроумно дался, и однокорытникам, еще не расчухавшим золотой жилы патриотизма. Вписавшись в когорту потемкинских «деревенщиков», Шукшин тоже, конечно, без хлеба не остался, но и много сил потратил впустую, ибо эта делянка уже была выработана до супеси. Зато кокон «направления» позволил ему (о крайне неудачных романах попросту умолчим) без осложнений в судьбе выписаться в художника чеховского ряда, а дар, далеко превосходящий время, уверенно вел его через кочи малокультурности к главному поручению. Именно Шукшину было доверено завершить замысел Достоевского и поставить точку в книге «***Пьяненькие»*** — главной русской книге. А там уж Господь знал, что делал, взяв барнаульца к Себе и избавив его от позора душевного заголения, которому с отроческим азартом предаются, хищно клацая вставными челюстями, те, кто, хороня собаку, докопался до родимого культурного мезозоя.

У Шукшина, изданного по вышеперечисленным причинам с редкой полнотой, некоторое время назад чуть было не перешедшей в репейную навязчивость, в томе любой толщины едва найдешь пять рассказов, где бы алкоголь не был героем — равным среди равных, а не антуражем, как в буколиках сверстников Василия Макаровича. Посмертная, то есть истинная, судьба тоже хранила нашего катуньского везуна. Он выдался настолько несомненно талантливее корешей, что, в малом времени убедившись, что «простота и правдивость» Макарыча в новом великодержавном раскладе хуже воровства, его как-то тихо оттеснили, оттерли, стесывая ластик. А народная тропа зарастает скорее, чем внедряется новый миф. Да и торопливы мезозойцы на расправу. Уж как классно мог послужить им хоть Иван Шмелев! Но — беда — тоже оказался непо-

сильно талантлив, и «Лето Господне» сошло с круга, не завершив годового цикла.

Шукшин — певец алкофобии, русского комплекса неполноценности, последней капли разрушенного, как печень, инстинкта самосохранения. Подспудной боязнью спиться, сиюминутным риском объясняет Шукшин деформации национального сознания, ложь, подлость, корысть, воцаряющиеся на месте былой «простоты и правдивости»:

— Я сама знаю, как мне жить с мужем, — сказала... Клара. — Вам надо, чтоб он пил?..

— Господи, батюшка!.. — опешила мать. — Замордовала мужика, а ей и слова не скажи.

— Хорошо, я скажу, чтобы он пошел в чайную и напился с дружками. Вас это устраивает?

(«**Беспалый**»)

Женщины, наиболее социально гибкие и чуткие в любом обществе, становятся носителями деформаций, потому что на них ложится груз ответственности, брошенный пьяной властью на дороге в светлое будущее. Исподволь женщины же и заболевают всеми болезнями сотрапезного социума. Однако, смена ценностей в народном сознании уже произошла, и это Шукшин интерпретировал виртуозно. Впервые в его рассказах появляется ощущение некой неотмирности трезвого среди пьяных, ощущение трезвости как особого, специального состояния, сродни святости:

В последнее время Андрею было не до выпивок, и он с удивлением обнаружил, что брезгует пьяными. Очень уж они глупо ведут себя и говорят всякие несуразные слова.

(«**Микроскоп**»)

Шукшин, сказавший: «Нравственность есть правда», — и был пограничником нравственности в ее сугубо народном понимании. Так, из последних сил он удерживал своих героев от люмпенизации. Эта катастрофа свалилась на голову литературы позже, и я не возьму в толк одного: почему писатели, воспева-

ющие лодырей, бомжей, бичей и интеллигентных околачивателей груш не совершают паломничества к могиле своего праотца Максима Горького, певца саботажа и халявы? Совершенно ясно, что, как обычно и случалось в России, горьковская линия на dolce forniente, сладкое безделье, «отравленное алкоголем», как говорил Барон, достигнувший дна, стала генеральной линией развития литературы и возобладала куда вперед жизни. И почему апологеты босячества и командиры новой золотой роты открещиваются, как от чумы, от своего учителя, можно объяснить только хамской неблагодарностью и «относительной малокультурностью» учеников.

Кипучее безделье иных персонажей Шукшина вполне традиционно, но и традиционно же обыронизировано. Его герои трудятся, даже если труд состоит в изобретении вечного двигателя. В то же время шукшинские работяги, худо-бедно еще везущие воз государственного капитализма, уже инфицированы эпохой великого ханжества, в которой изволят проживать. Оханжествление народного организма происходит на фоне все той же фобии. Спивающиеся мужики пугают друг друга «зеленым змием» в терминах примитивной антиалкогольной пропаганды, и отчуждая порок, и обманывая самих себя:

— Вы меня хоть раз сильно пьяным видели?

— Так это всегда так начинается! — вместе воскликнули председатель, бухгалтерша, девушка-агроном и бригадир Наум Саранцев, сам большой любитель «пополоскать зубки». — Всегда же начинается с малого!

(«**Залетный**»)

Герой Шукшина — простолюдин, заболевший интеллигентской хворобой. Он живет по принципу: глаза боятся, а руки делают. Природное целомудрие и приобретенное на лету ханжество уживаются в нем, пока еще ладя, но уже скаля зубы. Он еще борется с собой, но уже побежден. Он еще жалеет свою надорвавшуюся бабу, соображая, что без нее загинет в канаве, но и предает ее, чуть та отвернет бдящее око. Интеллигент, закаленный в самообмане, живет так веками. Мужик не может долго выдержать на балансире, непременно сорвется:

— Что, дома, что ли, не могли выпить?
— Дома не могли. Тебе хорошо — один живешь...
(«**Ораторский прием**»)

Избавиться от морального дискомфорта и при этом физически выжить, к чему, собственно, и призван пресловутый народ, удается, либо «завязав», либо растоптав собственную сущность, как герой Венички. Но Ерофеев — протестант, а Шукшин — стихийный стригольник или беспоповец, протестующий православный, принимающий систему ценностей и отвергший по невежеству канон. Шукшин — участник и солдат невидимой брани за Россию, Веничка — дезертир, которому, как он полагает, за страдания, связанные с уклонением от брани, попускаются его безобразия. Трансцендентные декорации Ерофеева и имманентная совесть Шукшина, гнущая к земле, слишком разновесны, поэтому им никогда не лежать на одних весах. Шукшин с ужасом видит, что трезвы здесь только безумные — филистер Князев, зануда Гусь-Хрустальный, зацикленный на своем отрезвлении. Этих гомункулов даже русские жалостливые бабы не могут полюбить — «душа не лежит». Сознание же пьющих героев полностью не обмирщено, и расположенная жизнь не сулит восстановиться в целое.

Й. Хейзинга не был психоаналитиком. В привычной фрейдистской терминологии ему было тесно. Вместо набившего оскому «инфантилизма» он изобрел и распространил термин «пуерилизм». Что это такое? «Пуерилизм», «пуерильность» — этот галлицизм типологизирует человека в межигровой или постигровой ситуации, то есть, в ситуации пограничной. «Пуерильность» — это всесторонняя невзрослость, незрелость проявлений и реакций, в отличие от инфантильности, не несущая сексуальной окраски и подоплеки, хотя именно пуерилы, насколько я понимаю, способны совершить преступление на сексуальной почве. Парадокс здесь лишь видимый. Сам автор перечисляет следующие пуериальные черты: «... недостаток чувства юмора, неоправданно бурная реакция на то или иное слово, далеко заходящая подозрительность и нетерпимость к нечленам своей группы, безмерная преувеличенность хвалы или хулы, подверженность всякой иллюзии (вера во **ВСЕ. — МК**), если она льстит себялюбию или групповому эгоизму». Слабым утешением

служит то, что это писал нерусский человек не о русских. Простое совмещение дает полную идентификацию.

Во-первых, вот она, разгадка поведения шукшинских «чудиков», так умилявших шестидесятническую критику. Во-вторых, в более полном разрезе, это исчерпывающая характеристика русского постисторического корпоративизма, «групповухи» на грани криминала. Дети и внуки шукшинских пуерилов сегодня либо противостоят на митингах, либо делят сферы влияния на городских рынках. Обостренные алкоголем и национальным комплексом, подогреваемым со всех политических боков, пуерильные черты сегодня впрямую становятся угрожающими. С другой стороны, этот аспект проясняет интерес Шукшина к деревенской конъюнктуре. Для него проблема «ни к селу ни к городу» была своеобразным окуляром, сквозь который писатель видел будущее своих «чудиков»:

Серега — с безудержной радости и гордости за жену — выпил, наверно, лишнего. У него выросли плечи так, что он мог касаться ими противоположных стен дома; радость его была велика, хотелось обнимать всех подряд и целовать. Он плакал, хотел петь, смеяться...

(«**Беспалый**»)

Если кто помнит, «радость» кончилась тем, что Серега покалечил себя топором. Пуерил Витька из «**Материнского сердца**» покалечил других. Пуерил Сашка из гениальной новеллы «**Обида**», как новый матрос Чижик, пошел доказывать матерой продавщице, что это не он накануне скандалил в магазине. Сашка получил, как водится, по морде, и только чудо спасло и его от обычного пуерильного конца, то есть следственного изолятора, лагеря и песни «В воскресенье мать-старушка». Шукшин заставляет взблеснуть в огнедышащей Сашкиной груди последний осколок ответственности — попросту, любви к жене и дочке, и спасает героя, буквально, как Николай-Чудотворец, напрягом всей авторской воли. Но почти все его остальные «чудики» живут с печатью выморочности, ибо нравственность есть правда, а правдивость — см. цитату из Шестова.

Шукшин с его высочайшим артистизмом, врожденным вкусом и тактом, убийственно высмеивал советскую самодеятельность как

ублюдка Игры, хотя ни сном ни духом не знал о теории Хейзинги. Нисколько не идеализировал он и пьяный театр с его тривиальными формами — от «ты меня уважаешь?» до кровавых соплей и гомосексуального слюнявого братания. Но Шукшин написал и кафкианский полет воров в «**Энергичных людях»**, вытащил тоску по Игре из тех, кто вчера измывался над обидчивым Сашкой Ермолаевым. Зачем кощунствует поп из рассказа «**Верую!»**, пародирующий Символ Веры в духе петровских вакханалий и мистерий Емельяна Ярославского? Затем, что чувствует: духовной власти над паствой он не имеет, и прибегает к игре, правда, сперва, естественно, основательно «пролечившись». Так «живоцерковники» намеревались актуализацией канона вернуть народ в храм, в чем им охотно взялся помочь НКВД.

В «пьяной» новеллистике Шукшина выделяется потрясающий рассказ «**Залетный»**, выходящий за рамки сюжета «***Пьяненьких»***. Бессознательный христианин, Шукшин целомудренно избегал натужного эзотеризма, к которому так близко нетрезвое сознание. Сегодняшние алколатры через одного духовидцы и обладатели тайного знания. Герой рассказа, больной художник, приезжает умирать в деревню. Так могла бы начинаться классическая рецензия на произведение «деревенской» прозы. Понятное дело, в деревне художник предается напоследок созерцанию, любуется красотами природы и философствует, окруженный заботами пейзан. Действительно, более стереотипного сюжета не отыскать. Но дело в том, что умирает Саня не лубочно-идиллически, а «под газом»:

Саня пьянел. Взор его туманился...

— Хорошо, Филипп... Я сейчас очень много понимаю. Все! Больше этого понимать нельзя. Не надо...

Филя не понимал Саню и не силился понять. Он тоже чувствовал, что на земле — хорошо. Вообще жить — хорошо.

Эсхатология «в состояния сильного алкоголя» совершенно иначе освещена, будто сад на закате. «Красиво умереть не запретишь», — так читается вечный русский контекст в «**Залетном»**. Как ни странно, кайф очищает и возвышает героев, без допинга не имеющих душевных сил ни на жизнь, ни, тем более, на смерть.

Сколь начетнически черствой выглядит на этом фоне повесть В. Крупина, писателя, во многом родственного Шукшину, где герой хоронит умершего в пьяном виде брата с сектантским страхом, что Господь не примет его грешную душу. Художник Саня впервые свободен, и эйфорический театр его умирания дышит не сивухой, а кьеркегоровской тоскующей надеждой. «**Залетный**» — это смерть *пьяненького* Ивана Ильича, в котором ожили атавизмы сакрального. Это Вальсингам, проживший в чумном бараке век и выпущенный помирать на волю:

— ...Да здравствует смерть! Если мы не в состоянии постичь ее, то зато смерть позволяет понять нам, что жизнь прекрасна. И это совсем не грустно, нет... Может быть, бессмысленно — да. Да, это бессмысленно...

Мужики понимали, что Саня уже хорош, и расходились по домам.

Шукшин создает прецедент, когда алкоголь воистину обогащает, делает людей лучше. Деревенских мужиков потрясает зрелище смерти, о которой они никогда не имели минуты задуматься, которую занавешивали от них, как от принца Гаутамы, дергая скрытые рычаги машины, управляющей ими и уродовавшей их. Саня выбирает доступное и универсальное в тутошнем климате средство, приводящее к нирване. Но предсмертный бунт его не может заглушить и эта панацея, а его новообретенные братья ничего иного не имеют ему предложить. Эта закольцованность, нерасторжимость цели и средств делает новеллу еще трагичнее:

— ... Ведь это же надо принять! Ведь нельзя же, чтобы так просто... Это же не казнь! Зачем же так?..

— Выпей водки, Сань?

Шукшин — один из последних серьезных русских писателей. Книгу «***Пьяненькие***» никогда бы не написал, а тем паче не завершил бы язычник. Христианство Шукшина, глубоко таимое, было замешано не на вине Причастия, а на плодово-ягодной «бормотухе». Но настаивалась его безотчетная вера на любви и траге-

дии, — а любовь всегда и есть трагедия. Восторг старца Зосимы, учившего анемичного Алешу, а выучившего страстного, сердитого, прокуренного мужика Василья Макарыча, тоже едва ли припишешь «вечной трезвости»: **Облей землю слезами радости твоея, и люби сии слезы твои**.

Ассизский игрун, «скоморох Божий», через Скотопригоньевск притек к берегам Катуни...

Шукшина забыли, как забывают по пьяни друга на скамейке. А может быть, не простили ему, что задолго до пуерильного пира он предсказал их, просек их понтярскую никчемность:

В нетрезвом состоянии Митька проговаривается, но никто не понимает — о чем он?

— Да, знаю! — кричит Митька в магазине. — Но вам не скажу. Фигу вам!

Литературу после «***Пьяненьких***» наследуют и исследует трезвые. Переломаться или раскумариться — так бы я изобразила русское «быть или не быть».

Шукшин недаром любил российских шоферов. Знал им цену. Я когда-то ехала с таким по уральской дороге. Вернее, то, что было под колесами, вообразить дорогой можно было только под наркозом. Расстояние в 60 км мы преодолевали больше пяти часов. Об относительности времени и пространства на данной территории повторяться не стану. Примерно раз в полчаса водитель доставал бутылку, отрывал зубами пробку и выпивал со стакан водки. Я с любопытством наблюдала за ним, мысленно прощаясь со всеми, кого любила, и уже зачатой дочкой. Поведение и речь того, от кого зависела моя жизнь и та жизнь, что ничем еще, кроме токсикоза, не проявлялась, менялись мало, только как-то редуцировались. Когда мы доехали до места, — а это-таки произошло! — выйти из кабины водитель не смог. Надавил на дверцу и выпал в родоновую грязь. Его никто не поднял, даже не посмотрел в его сторону, — а пассажирами был забит и кузов. Так довел машину до пункта назначения Василий Шукшин. Так упал. Да по трезвянке тут и не проскочишь.

Томительно не хотелось, чтобы книга «***Пьяненькие»*** кончалась. Между прочим, это — свойство великих книг.

— ... Ну, что же: так мы и будем веками дуть эту сивуху? .. Хватит уж, хватит, мил человек: хватит ее дуть, пора и честь знать.

(«**Штрихи к портрету»**)

— ... Что он понимает-то! Я других художников позову, не алкоголиков... они скажут.

(«**Пьедестал»**)

ЕРЁМА БЕЗ ФОМЫ

Чтоб вы мне про Фому,
а я вам — про Ерему.

Вот и Саша Ерёменко перешел на другую сторону нашей улицы. «Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема...». Почти осыпалась. Да и сложность стала искусственной, как интеллект, которым норовят побить человека несовершенного.

Когда-то был вечер в «Литгазете», и мы, молодые, дерзкие, зачем-то начали препираться с шестидесятниками. А чего они такие знаменитые и буржуазные!? Саша читал «Переделкино»:

На даче сырость и бардак.
И сладкий запах керосина.
Льет дождь... На даче спят два сына,
допили водку и коньяк.

Большинство литературных и залитературных скандалов и происходят на почве и на базе Переделкина. Ерёма это уже тогда понял, я — гораздо позже, зато не метаметафорически, а на собственной шкуре.

На том легендарном вечере Саша и сказал в ходе предъявляемых старшими товарищами претензий кодовую фразу, из которой родилось мое посвященное ему стихотворение: «Я в эту масть не поднимался!».

* * *

Александру Еременко
Теплом несет из заовражья,
Тайга оттаяла на треть.
А наше дело доходяжье —
Чинарь сосать и пузо греть.
И тары-бары-растабары
Пускать начальнику вдогон...
Кто жил на ЭТИ гонорары,
Уж тот ничей не эпигон.
Нас диалог вести по фене
Подначивают паханы —
Мы правим лезвие на вене
И ничего им не должны.
Не до конца переломались
И потому не в кураже,
Но в эту масть не поднимались
И не поднимемся уже.

Что нового привнес поэт в дело, которому отдал жизнь? Что оставит после себя? Вопросы эти далеко не праздные. Написал «Я добрый, красивый, хороший»? Но то ж «метаметафоризм», тотальная ирония, которая оказалась тупиковым путем и привела лишь к тому, к чему и должна была привести, — к немоте. Ерёма был до конца честен и стихов из себя насильно не выдавливал. Молчал он при жизни так долго, что его успели выучить наизусть, растаскать на цитаты и «исследовать».

Почему все сразу узнали его, как Буратино в театре Карабаса-Барабаса, и откликнулись, и назначили «королем поэтов»? Александр Ерёменко вывел за скобки так называемого лирического героя, а в дальнейшем вовсе убрал поэтическое Эго. Медитативную лирику с ее бесконечным «Я, Я, Я» он заменил суггестивной, поставив «дикое слово» в новые условия. Личные местоимения у Ерёмы играют совершенно иную роль, нежели у записных «лириков». Эта замена, возможно, ограничила диапазон высказывания, но высказанное — осталось. Квятковский пишет: «Всякое суггестивное лирическое стихотворение содержит в себе элементы медитации, но, в отличие

от медитативной лирики, обладает свойством очаровывать, завораживать читателя «пленительной неясностью»... Для суггестивной лирики характерны нечёткие, мерцающие образы, косвенные намёки, зыбкие интонационно-речевые конструкции, поддерживаемые стиховым ритмом. По своей внутренней форме суггестивная лирика стоит на грани тончайших импрессионистических и даже алогичных построений, с внушающей силой воздействующих на эмоциональную сферу читателя, на его подсознание. Понятие «подтекста» служит грубым приблизительным аналогом для определения существа суггестивной лирики». Я понятия не имею, кто такое «лирический герой», путаюсь в этих двух соснах и до сих пор наивно полагаю, что поэт пишет из себя и о себе. Смешно так думать в постпостмодернистскую эпоху, но мне уже «можно быть смешной» и, тем более, «не играть словами».

И вот, читая километры чужих стихов, я с изумлением наблюдаю, какими безупречными и прекрасными видят себя пишущие. Всегда в самом выгодном свете, в подвиге — или приближении к нему. Никаких «с отвращением читая жизнь мою»! Только — с восхищением и любованием, только в противофазе всеобщей пошлости и мелкости. У женщин это сплошь, у мужчин — реже и трезвей, но тоже достаточно. «Трезвей» здесь ключевое — ключимое, как говорили в старину! Несмотря на множество «есенинских» легенд и толику горькой правды, Саша для меня останется одним из самых трезвых русских поэтов нового времени. Трезвость эта — в полном отсутствии фальши, снобизма и кокетливого поправления поэтической прически. Гонора не было ни капли в этом мальчике из деревни Гоношиха. Гений был, хотя, может, и неверный, а гонора не было!

А ведь если вспомнить наши 40-летние, почти что библейские блуждания по московской пустыне — то совместные, то порознь, то с Ерёмой, а то и с Фомой (ну, положим, с Фимой Бершиным, Женей Блажеевским, чуть позже — с Игорем Меламедом), получится, что Саша незабвенный наш написал не пародию, а правду. Он был до блаженства добрым, невероятно красивым. И хорошим! Новым, небывалым Поэтом.

УКРОЩЕНИЕ ОКАМЕНЕВШЕГО ЗВЕРЯ

При чтении многочисленных воспоминаний об Александре Блоке не покидает ощущение некоего заговора мемуаристов против, так сказать, *мемуарируемого*. Пожалуй, суть его заключена в характеристике из короткой заметки поэта Н. Оцупа «Лицо Блока»: «...человек сгоревший, чего-то себе не прощающий». Мало на кого было обрушено столько доморощенного психоанализа вспоминателей, сколько этих осадков беспомощности выпало на долю значительнейшего поэта XX столетия. Беспомощности — поскольку к разгадке жизни Блока никто и близко не подошел.

Удивительная безжалостность, так часто сопровождающая беспомощность и пытающаяся ее вытеснить, царит в среде «блоковедов». Мемуарная практика имеет много общего с судебным разбирательством независимо от чистоты намерений. Неизбежно при чтении «дела» возникает ощущение присутствия обвинения и защиты. Можно считать, что с первым — и основным — аргументом «прокуратуры» мы уже ознакомились. Со множеством вариаций тема таинственной *вины* Блока, его *мертвенности* (в иных версиях: *каменности, деревянности*) сочится с мемуаристских перьев. Честнейший и добрейший Борис Зайцев назвал свои заметки без церемоний — «Побежденный». Мотив гибели так мощно вычитан из стихов Александра Блока, что авторы воспоминаний ничтоже сумняшеся переносят его не просто на личность фигуранта, но присваивают в качестве основы своего постижения этой действительно загадочной личности:

И даже рифмы нет короче
Глухой, крылатой рифмы: *смерть*.

Второе «обвинение» сформулировала самая умная из писавших о Блоке — Зинаида Гиппиус. Ее мемуар «Мой лунный друг», где уже в эпитете «лунный» заключена «ночная», сомнамбулическая природа поэзии — но отнюдь еще не личности Блока, — буквально испещрен инвективами типа «незрелость», «невзрослость», ведущими прямо к приговору, снова поражающему отсутствием «милости к падшему»: «трагедия безответственности». Однако в чем именно состоит «безответственность» поэта,

помимо не прощаемой ему Гиппиус по политическим мотивам поэмы «Двенадцать», остается не проясненным.

При этом Гиппиус, лучше других понимая иррациональную, бессознательную природу творчества, кажется, вот-вот постигнет и личную трагедию поэта. Бездетный автор «Моего лунного друга» не обходит стороной того, что не могло не повлиять на человека со столь тонкой нервной организацией, как у Блока, — факта смерти его новорожденного сына Дмитрия, Митьки, как называл его в разговоре с Гиппиус молодой отец. Для любителей «жизненности» это событие и связанная с ним психическая травма многое могли бы объяснить как в последующих взаимоотношениях Блока и Менделеевой, так и в пресловутой «вине». Однако, вместо сочувственного и хоть что-то объясняющего комментария, Гиппиус роняет темную фразу: «Ребенок был слаб, отравлен...» Был ли младенец Дмитрий «отравлен» в утробе матери какими-либо препаратами или имеются в виду прегрешения в то время безудержно «кутившего» отца — не растолковывается ни единым словом.

А если уж говорить о «вине» за написание «революционной» поэмы, то это трагедия интеллектуального максимализма Блока. Точнее, так. Блок настолько доверял музыкальной природе поэзии, настолько был в добровольном плену у собственного бессознательного, что никогда не поверял «алгеброй гармонию». И пресловутая «музыка революции», роднящая его с Шостаковичем, была услышана и передана Блоком так же без малейшего подобия интеллектуальной репрессивности, как и совершенно иная музыка в Стихах о Прекрасной Даме. Скажем к слову, что шабаш, устроенный вокруг «Двенадцати» оппонирующими сторонами, сопоставим в истории русской литературы только с остракизмом — и непомерной апологетикой — «Выбранных мест из переписки с друзьями». Гоголя Блок обожал, как мало кого из русских писателей, а драматизм литературной коллизии, в которой оказался Гоголь, некорректно сравнивать с Апокалипсисом 1918 года. Но мы и не сравниваем.

По поводу же «незрелости» и «невзрослости», никак и ничем не подтверждаемых ни стихами изумительно рано созревшего Блока, ни жизнью этого недостижимо ответственного, порядочного и, по общей оценке, правдивого до какой-то нравственной патологии

человека, на ум приходит не столь давнее выступление двух стихотворцев. Речь велась (в разных изданиях, но в унисон) о «незрелости» поэтического антипода Блока (и мистического близнеца по судьбе) — Николая Гумилева. Единственная претензия, которую можно предъявить отважным аналитикам, состоит в невосприимчивости к комизму ситуации, в которую они себя загнали. Эти, как выражался Герцен, «сорокалетние парни», разумеется, не совершили (да по историческим условиям и не имели возможности совершить) ни одного поступка даже на интимном, не то что на гражданском, уровне, сколько-нибудь соотносимого с любым поступком Гумилева, — о его смертном подвиге и качестве его поэзии умолчим из простого целомудрия. К моему удивлению недавно такую же претензию предъявил великому поэту С. Рассадин. К чему отнести иллюзию почтенного литературоведа, ума не приложу. Не к тому же, что погибший в 35 лет Гумилев, которого называли учителем и которому посвятили сонм стихов почти все классики «серебряного» века, невольно годится Рассадину в сыновья? Или серьезного исследователя ввели в заблуждение многочисленный умиления влюбленных в Гумилева дам и свойство всякой влюбленности такого рода — «усыновлять» объект, сублимируя материнством сексуальную неудачу?

Аналогия поражающих Воителя и Учителя Гумилева в правах взрослости «аналитиков» с мемуаристами-блоковедами представляется вполне уместной. Закрытость, недоступность Блока для каждого из вспоминателей и полная и вполне инфантильная неготовность признать это откликается поэту по принципу «сам дурак», увы, непременной принадлежности вторичного продукта словесности, каковыми являются критика и мемуары. При столь очевидной слабости коллективного «прокурора» аргументы «защиты», прямо скажем, могли бы быть и посильнее. Но, во-первых, они роковым образом все связаны со смертью Блока, как будто неотступно преследующий его поэтический мотив, наконец совпавший с физическим уходом, оказался в качестве исполненного желания единственным позитивом жизни поэта, во-вторых, и эту аргументацию снова легко свести к цитате, пусть и из равного Блоку по таланту Владислава Ходасевича: «...поэт умирает, потому что дышать ему больше нечем: жизнь потеряла смысл».

Это — всего лишь перифраза из «Дневника писателя» Достоевского, когда в главе «Два самоубийства» он исследует мотивы гибели дочери Герцена. Сам Блок в комментариях к «Возмездию» выглядит ярче — и правдивей: «Все так ужасно, что личная гибель, зарывание своей души в землю есть право каждого». Многих трепетных неофитов покоробит фактическое оправдание медленного самоубийства. Обстоятельства же реальной смерти Блока и причины, приведшие к ней, во многом остаются точно такою непостижной загадкой, как и его жизнь. Здесь снова просится в строку аналогия с Гоголем, умершим так и непонятно от чего, ибо его всем известный отказ от пищи являлся, безусловно, лишь следствием не установленного заболевания.

Фраза того же Ходасевича: «Он умер от смерти», — давно стала расхожим метафорическим «диагнозом» Блока. Диагноз собственно медицинский установлен не так уж и давно М. Щербой и Л. Батуриной — соответственно доктором и кандидатом медицинских наук: подострый септический эндокардит. На доступном языке это означает «воспаление сердца», имеющее инфекционное происхождение. Инфекция же, возбуждающая болезнь, то бишь микроб, заводится во рту — деснах, зубах, верхних дыхательных путях. Жалобами на больные десны заполнены многостраничные дневники Блока. Сначала он именует недуг «цингой» (получить гулаговскую авитаминозную хворь в изобильном 1911 году надо было ухитриться!), затем с подачи врачей переименовывает его в «гингивит» (таким заболеванием полости рта, по некоторым версиям, страдал Лермонтов). Так или иначе, речь идет о хроническом воспалении десен, которое никого из служителей ведомства Эскулапа не навело на мысль о развивающейся болезни сердца. Но сопутствующие симптомы эндокардита описаны в обширной монографии еще в 1910 году.

Между тем, обращался к докторам Блок регулярно. По распространенной сплетне, он длительное время страдал вовсе не зэковской, а, скорее, ницшеанской — венерической — немочью. Известно и имя лечащего врача поэта — А. Г. Пекелис. Именно он в «Краткой заметке о ходе болезни» Блока вынужден был признать, что «все предпринимавшиеся меры лечебного характера не достигали цели...» Профессор Т. Федорова, исследовавшая клини-

ческую картину инфекционного эндокардита, несколько раз подчеркивает повышенную опасность его развития у венерических больных и в особенности — у наркоманов. Длительное пристрастие Блока к алкоголю общеизвестно. Георгий Иванов утверждал, что Блок держал в кабинете целый винный арсенал — «без этого не мог работать». О пристрастии же к наркотикам достоверных сведений нет. Зато абсолютно точно известно, что, спасая умирающего Блока от болей, происхождение которых доктора не могли определить, ему стали впрыскивать морфий. Вполне возможно, что при полном нервном и физическом истощении — плюс застарелый алкоголизм — нескольких инъекций оказалось достаточно для приобретения стойкой зависимости, которая, в свою очередь, только провоцировала прогресс основного заболевания. Издатель Блока Самуил Алянский, один из немногих, кого поэт допускал к своему смертному одру, описывает совершенно немыслимую для нордически сдержанного (*каменного*) поэта сцену, когда Блок швыряет об стену лекарства, предлагаемые женой, перед которой он пожизненно преклонялся. Так обычно ведут себя больные, требующие сильнодействующих средств.

Вопрос о психосоматической природе художника — и поэта в особенности — совершенно не исследован. Состояние вдохновения само по себе есть сильнейшее возбуждение, эйфория, то есть измененное состояние сознания. Пьянство и наркомания человека творческого побуждены неослабевающим страстным желанием удержать и усилить «рабочее» состояние и одновременно снять любой ценой стресс, им порождаемый. Алкоголизм Блока или Высоцкого, скорее всего, даже клинически не сходен с алкоголизмом сантехника дяди Васи — при всем уважении к этой почтенной профессии. Однако талант — тем более гений — наделен в придачу к собственно творческим способностям совершенно особой, как правило, гипертрофированной нравственной реакцией на дела мира сего и свое вольное или невольное в них участие. Ощущение острой, не проходящей вины — в первую очередь перед ближними — есть хроническое ощущение поэта, которому так трудно взаимодействовать с внешними силами, но взаимодействовать с которым этим силам еще на порядок труднее, а зачастую — с точки зрения «нормы» — и вовсе невыносимо.

При этом «вина» может носить предельно абстрактный («шизоидный») характер, а может иметь вполне конкретную причину — или множество совокупных причин.

Невозможно, говоря об одном из самых эротических европейских поэтов, Александре Блоке, хотя бы несколько слов не сказать — нет, ни в коем случае не о подробностях, но об особенностях его интимной жизни. Они открываются через стихи гораздо полнее, нежели через сплетни, хотя наивно думать, что поэт пишет «все как было» и что искусство поэзии напрямую спаяно с реальными событиями. Связь поэзии и «правды» вообще сильно преувеличена — впрочем, тоже поэтом. Поэт проговаривается о себе исподволь, опосредованно, через систему образов. Читая дневники и записные книжки Блока (многое он, по свидетельству Алянского, уничтожил в период болезни), то и дело ловишь себя на мысли, что несомненное обожание жены — Любови Дмитриевны Менделеевой — носит во многом мазохистский характер. Ни один «нормальный» мужчина в силу комплекса обладания не станет, описывая адюльтер, сопровождать описание словами благословения неверной супруге. Блок же, касается ли дело романа Л.Д. с Андреем Белым или К. Кузьминым-Караваевым, каждую запись заканчивает: «Господь с тобой, милая!» Иначе как «милая», «маленькая», он жену вообще не называет, хотя Любовь Дмитриевна отличалась примерной статностью и дородностью. Конечно, значительная доля его «вины» кроется в собственной необоримо страстной природе, в бесконечных мимолетных и серьезных изменах, которые нимало не мешали Блоку оставаться до глубины души преданным жене. Но с такой «виной» живет большинство мужчин, и, как ни парадоксально, она только укрепляет супружеские отношения. Для того чтобы увиваться за каждой юбкой, вообще не обязательно быть великим поэтом.

Мазохизм Блока имеет иное происхождение. Если ограничиться только несколькими стихотворными цитатами и на самом локальном временном отрезке — например, 1907 года, картина реконструируется прелюбопытная:

Вползи ко мне змеей ползучей,
В глухую полночь оглуши,

Устами томными замучай,
Косою черной задуши.

Подобного рода фантазии преисполняют одну из самых драматических книг Блока — «Снежная маска»:

И пусть игла твоя вонзится
В ладони грубые, когда
В его руках ты будешь биться,
Крича от боли и стыда...

Глаголы «вонзать», «вонзить» употребляются Блоком перверсивно, то есть действие, которое сексуально присуще, казалось бы, мужчине, поэт отдает женщине («Так вонзай же, вонзай мне скорее/ В сердце острый французский каблук!») Мужское же начало всегда изображается Блоком как неуправляемо агрессивное, животное («Я пред ней, как дикий зверь...», «Она любила только зверя/ В нем раздразнить — и укротить» и пр.) Но, в отличие от авторов-мужчин, гордящихся в себе этим началом, что, в сущности, составляет содержание мировой романтической поэзии, Блок глубоко и отчаянно рефлектирует по этому поводу. И его подлинная вина заключается не в неловкости за частную супружескую неверность, — это экзистенциальная вина за насилие, которое совершает над женщиной в той или иной степени каждый мужчина. Тем же комплексом до Блока страдал и самоизводился только зоологически чувственный Толстой. На защиту великого Льва от ухмылок мировой пошлости Блок бросался не раз с поистине львиной отвагой.

Корней Чуковский выкрикнул в дневнике после похорон Блока: «Он ничего не делал — только пел». В сущности, другой разгадки нет и не может быть. Блок перестал петь — и перестал жить. Он умер не «от смерти», а оттого, что ему совершенно нечего было делать в мире, отключившем музыку.

СОЗАВИСИМОСТЬ.
Трезвый взгляд на феномен Высоцкого

Не сообразуйтесь с веком сим,
но преобразуйтесь обновлением ума вашего
(Рим 12,2)

Я не знаю занятия гаже,
чем всю жизнь проходить в призовых.

Георгий Яропольский

Иной певец подчас хрипнет.

Козьма Прутков

В начале августа 2010-го, когда задымленность мешала разглядеть соседний дом, интернет взорвала видеозапись песни о волгоградских комбайнерах. Нечесаный парень рвал баянные мехи. Одно то, что песня звучала не под гитару, заведомо обращало на нее внимание. Но песня еще и была переполнена антигламурным пафосом: «в суши-барах они (комбайнеры, трактористы и пастухи — **МК**) не бывают/ И в соляриях не загорают». Юзеры дружно решили, что народ, прозябающий в забвении, наконец, запел сам о себе.

Петь о разных профессиях — славный обычай советских времен. Помнится, репродуктор разливался про лесорубов: «Привычны руки к топорам!» Нынешний корифей русского шансона (так теперь именуется «блатняк») Трофим (нынче многие выступают на сцене под дворовыми «погонялами») воспевает шоферов-дальнобойщиков. Но для пользователей соцсетей он слишком гламурен, официозен («шансоновцы» то и дело «зажигают» в Кремлевском дворце — зал переполнен), да еще и кокетливо подгнусавливает и тянет звук, как того требует жанр. В «Комбайнерах» видеорядом служит какая-то задрипанная кухня и не менее, чем баянист, нетрезвый его друган в немом восторге. Тип исполнителя не уголовный, но умеренно маргинальный. Эффект присутствия потрясающий!

Правда, на мой взгляд, автор выдал себя с потрохами, упомянув в тексте два известных санкт-петербургских супермаркета, о существовании коих волгоградские комбайнеры (трактористы, пастухи), боюсь, не догадываются. Перечисление узнаваемых предметов

и явлений, номинализм, которым так безотказно воздействует на потребителя и массовое искусство, и элитарное (Бродский) продлевается сельхозатрибутами:

Выпил C2H5OH,
Сел на Ниву-Россельмаш,
На ДТ, Дон-500 или Т-150,
Покормил перед этим поросят.
И пошел он пахать, молотить ячмень...

Вскоре выяснилось, что песню сочинил и выложил в сеть отнюдь не волжский пейзанин, а питерский актер Игорь Растеряев. Тысячами кликов отозвалась точно угаданная им тоска слушателей по остросоциальной, живой, без обрыдлого глянца ноте. Мало того. Простая точность деталей, в которых по одной версии живет Бог, а по другой — дьявол, явилась для многих юзеров настоящим откровением. Сотнями ссылок разнеслась песня по веб-просторам... На автора обрушилась пусть виртуальная, но слава.

Однако мысли мои по поводу «резонансной» песни носили отнюдь не продюсерский характер. Через интернет слава может посетить кого и когда угодно. Я думала о том, что в России успех попрежнему чреват культом. И еще о том, что способна сотворить с любым из нас обоюдоострая магия лицедейства. В связи с этим поневоле вспоминался главный лицедей времен моей молодости, которого и похоронили в «личине» — костюме и гриме Гамлета. Как сказал немецкий режиссер Томас Остермайер: «Каждое поколение имеет Гамлета, какого заслужило». А в театральном костюме хоронили, к примеру, главного Сида своей эпохи — великого Жерара Филипа.

Природа актерского дара изучена так же плохо, как и дара вообще. Но если бы ее, не дай Бог, изучили, мир лишился бы одной из главных иллюзий, помогающих сладить с черной правдой небытия и несовершенства. Актерский обман далеко не всегда «возвышающий», но почти всегда отвлекающий. Актерское «я» размыто и подвижно. Никогда нельзя точно сказать, что здесь идет от личности, что от таланта, а что от диктата режиссера. До сих пор доподлинно не известно, кто сочинил трагедию о принце датском, — второстепенный актер Вильям Шекспир или каждый из полутора десятков претендентов на его титул. В этом смысле никакого Шек-

спира, конечно, не существовало, как не существует твердого ответа на вопрос, почему нынешние юзеры безоговорочно поверили Растеряеву, а советские полуинтеллигенты уверовали во Владимира Высоцкого (все уже наверняка смекнули, что речь о нем). Актер — не профессия, а некое особое состояние измененного сознания. Сродни наркотическому.

I

Много лет назад «Континент» опубликовал мою статью (Кудимова М. Ученик отступника // Континент. № 72, М.,1992). Речь там шла о преемственности барда Владимира Высоцкого по отношению к поэту Сергею Есенину — первому провозвестнику уголовного сознания. Судя по тому, что роль Высоцкого в развязывании криминального языка второй половины советского периода стала с тех времен общим местом, раскрыть тему, кажется, удалось. Виктор Пелевин в «Священной книге оборотня» писал — пусть и по другому поводу: «...в русском уме очень сильны метастазы криминального кодекса чести. Любой серьезный человек, чем бы он ни занимался, подсознательно примеривается к нарам...»

Но наиболее полно — и верно — раскрыл уголовное сознание в его эволюции В. Шаламов в очерке «Жульническая кровь». Шаламов считал, что «Страшный мишурный плащ уголовной романтики ярким маскарадным блеском привлекает юношу, мальчика, чтобы его отравить своим ядом навсегда; что этого гипотетического мальчика «манит и извечная тяга юности к «плащу и шпаге», к таинственной игре»; что «В блатарях он видит людей, которые бросают вызов обществу... Он сравнивает скучную, повседневную, скромную работу отца и матери с «трудом» воровского мира, где надо быть, кажется, только смелым... Мальчик не думает о том, сколько чужого труда и чужой человеческой крови награбил и тратит, не считая, этот его герой. Там есть всегда водка, «план», кокаин, и мальчику дают выпить, и *восторг подражания* (курсив мой. — **МК**) охватывает его».

Добавим, что носителем такого типа сознания народ, не зарекаясь от сумы и тюрьмы, далеко не всегда становится по своей воле. Его обрекает на это государство, если берется решать политические

и экономические проблемы за счет свободы своих граждан. А вот художник, воплощающий индивидуальное начало, — по своей. Тюремный опыт, как и любой другой, он переживает исходя из принятой им системы образов и ценностей, даже если в целях выживания внешне соответствует законам зоны. Стихам Шаламова Колыма дала голос нового Экклезиаста. Александру Солодовникову помогла создать непревзойденные образцы духовной лирики, в том числе великое христианское стихотворение «Тюрьма»:

Решетка ржавая, — спасибо;
Спасибо, старая тюрьма!
Такую волю дать могли бы
Мне только посох да сума.

Осипа Мандельштама вполне можно представить «ботающим по фене» — чего стоит «курва-Москва». Но невозможно вообразить его разделяющим отношение блатарей к миру и человеку. Именно такое разделение, а вовсе не «милость падшим» лежит в основе романтической стилизации под криминальное сознание. Если Есенин переживал это как потерю человеческого облика («Я такой же, как вы, пропащий»), то Высоцкий долгое время вообще отрицал принадлежность к блатной субкультуре: «Первые мои песни — это дань времени. Это были так называемые «дворовые», городские песни, еще их почему-то называли блатными. Это такая дань городскому романсу, который к тому времени был забыт... В каждой из этих песен была одна, как говорится, но пламенная страсть: в них было извечное стремление человека к свободе, к любимой женщине, к друзьям, к близким людям, была надежда на то, что его будут ждать»

Блатными эти образцы творчества раннего Высоцкого называли не «почему-то», а по совершенно определенным признакам. Удачное определение блатной песни дал А. Башарин в статье «Блатная песня: terra incognita»:

«... совокупность всех песен, герой которых — человек, сопричастный жизни вне закона, преступник или заключенный, а также песен, по тем или иным признакам... ассоциирующихся с подобными». «Блатная лирика» к городскому романсу имеет весьма опосредованное отношение. Да и дворовый фольклор не тождествен блатному, но альтернативен ему — призван не разжигать уголовные страсти,

но преодолевать грубость и жестокость городских дворов. Владимир Маркин, первоклассный исполнитель дворовых песен, тонко чувствует очистительный пафос жанра и его отроческую искренность.

Высоцкий, если судить по его же песням, лукавил («Сколько блатных мои песни поет, /Сколько блатных еще сядут»). Он прекрасно понимал, что далеко не всякая аудитория сочувственно отнесется к «черному пистолету» и ножу в кармане. В интервью немецкой газете за два года до смерти бард прямо называет ранние песни «блатными» и говорит об их «псевдоромантике». Так «прикидывались» самосохранения ради многие советские писатели — Зощенко, Бабель. Надо заметить, что никого из крупных талантов лукавство не спасло. М. Рощин в аннотации к одному из дисков Высоцкого описал послевоенную приблатненную Москву с колоритом «ее дворов, рынков, очередей, сугробов, двухсменных школ, бань, пивных, киношек, парков, набережных, коммуналок, метро, ночных трамваев, электричек и вокзалов». Для Владимира Высоцкого, выкормыша именно такой Москвы, уголовщина была совершенно органичной формой самовыражения. В мире, где сидели или имели сидевших родственников почти все, трудно остаться не задетым романтикой «финки» и нагана:

На всех клифты казенные —
И флотские, и зонные,
И братья заблатненные
Имеются у всех.

Разумеется, о «блатных» песнях Высоцкого, как справедливо указывают А. Скобелев и С. Шаулов «можно и должно говорить лишь условно», особенно в сравнении с таким исполнителем форменного «блатняка», как Аркадий Звездин-Северный. В «блатном» цикле Высоцкого много иронии и пародирования «душещипательного» первоисточника. Но слушателей этих песен вряд ли интересуют эстетические тонкости. Они потребляют «продукт» в чистом виде и без закуски. «Удивление» Высоцкого столь широким распространением его первых песенок, сочинявшихся для друзей, тоже отдает хитрецой: друзьями тогдашнего Володи были вовсе не «плохие парни», а юноши из приличных семей, интеллектуалы. Но выросли они в тех же дворах, что и шпана, и вынуждены были го-

ворить с ней на одном языке. По их реакции можно было предположить, что для начала карьеры интонация найдена безошибочно.

Заявления адептов Высоцкого типа: «В его поэзии обретают голос люди, прежде его не имевшие» или сравнения первых песен с романами Гюго и Достоевского критики не выдерживают. Просто этот материал молодой актер знал лучше какого бы то ни было другого. А голос городской шпаны, увы, был при Высоцком достаточно громким и заметным, да и остается таким посегодня. Услышав его, нормальный человек должен бежать со всех ног. Да, Высоцкий перерос свои ранние опыты, но и уголовный мир не остался на уровне Промокашки из «Места встречи». Говорить о том, что песни «блатного» цикла слишком интеллектуальны для их адресатов, можно было лет 40 назад. Бандиты в станице Кущевской по старинке орудовали ножами, но преступления нынче совершаются и с использованием компьютерных технологий, приборов ночного видения, экстрасенсорики и нейролингвистического программирования.

Л. Бахнов, вспоминая личные мальчишеские ощущения, тот самый шаламовский «восторг подражания», подчеркивал, что для его сверстников блатной песней «насыщалась, быть может, самая ненасыщаемая потребность — тоска по братству, по причастности общей судьбе». «Понятия», по которым жила шпана, то есть мальчишки, стремящиеся покорить блатной мир, заменяли им, сиротам, нравственные основы, попранные войной. Даже если их отцы и выжили в бойне II Мировой, они вернулись к разбитым корытам. Многие стремительно спивались с круга. Сталинская амнистия вышвырнула на улицы городов целый букет уголовников разного пошиба. Пацанские идеалы — дружба, честь, верность — заведомо были приправлены блатной корпоративной подливой. Дружить здесь было круто только против кого-то. Честь подразумевала не сдавать только своих. Верность тоже играла в одни ворота — ее под страхом расправы была обязана хранить женщина, а потенциальный вор никаких обязательств на себя никогда не брал. И напрасно уговаривает нас А. Красноперов, что, мол, песни Высоцкого «не воспроизводят стиль мышления блатного». Еще как воспроизводят — иначе автор был бы плохим актером.

Уголовная псевдоромантика сыграла с Высоцким под конец злую шутку. Когда на экранах появился «мент» Жеглов, воровские

авторитеты, уверенно считавшие исполнителя роли своим, отреклись от него. Надо сказать, поторопились. Высоцкий воплотил образ стража порядка, борющегося с ворами воровскми методами, раскалывающего классическое двуединство закона и порядка, утверждающего постулат бессилия закона против зла. Сделал он это, как многое в своей жизни, скорее всего, бессознательно, по таланту, а не убеждению. Но сериал «Место встречи изменить нельзя» стал первым в череде «бандитских» кинолент, хлынувших с экранов в 90-е. «Горбатый» и «Копченый» там явно переигрывают благостного Шарапова.

«Оборотни в погонах», между тем, считают Высоцкого не менее своим, чем бандиты, сантехники и олигархи. «Может быть, в то время всей стране и нужен был такой ролевой герой, как из виртуальной реальности, к каждому поворачивающийся своей стороной?» — предположение В. Бондаренко не лишено оснований. Но мне разговор «за всю Одессу» или «за всю среду» в принципе не интересен. Меня такая «всесвойскость» прежде всего и настораживает в оценке чьего бы то ни было творчества. Вайль и Генис не зря писали о том, что этика Высоцкого была присуща советской культуре 60–70-х, включая антисоветскую.

Казус Высоцкого состоит в том, что актерская природа, в отличие от избирательной поэтической, требует нравиться всем. Сегодня едва ли не большая часть аудитории поющего надсаженным голосом актера перешла к радио «Шансон». Это доказывает, что его слушали, пока блатная эстетика была полузапретной. Во всяком случае, не афишировалась. Едва ли год продержалась в эфире радиостанция, создатели которой попытались вписать в цифровой формат авторскую песню. Вероятно, рейтинги не оправдали ожиданий, и хозяева эфира переключились на блатной и ресторанный репертуар и быстро стали отвязнее и безвкуснее «Шансона». Но — что характерно — проект «Весь Высоцкий» идет на этой частоте, и между Шуфутинским и Катей Огонек можно услышать: «За меня невеста/ Отрыдает честно». Если это маркетинговый ход, надо признать его удачным. А психологически он просто безошибочен.

Но выросшие в уличной среде и так и не повзрослевшие мальчишки или поклонники «шансона» с бычьими шеями не одино-

ки. Первые опыты барда горячо поддержали такие представители культурной элиты, как А. Синявский, преподававший на курсе Высоцкого в Школе-студии МХАТ. Песен, в которых его бывший студент пытался прорваться в другой культурный контекст, Синявский, автор статьи «Отечество. Блатная песня», впоследствии не принял. На знаменитое стихотворение Евтушенко: «Интеллигенция поет блатные песни,/ И это вместо песен Красной Пресни» Наум Коржавин, помнится, отозвался так: «Интеллигенция поет блатные песни/ – Вот результаты песен Красной Пресни». Возникновение моды на блатной репертуар в некриминальной среде попытался объяснить театровед К. Рудницкий в статье «Песни Окуджавы и Высоцкого»: «...песни, которые лились с эстрады, с экрана и из черных тарелок репродукторов, знать не хотели ни о кровоточащих ранах недавней войны, ни о других социальных бедствиях...»

Однако причины, породившие эту моду, к социальным и даже политическим несводимы. Здесь огромную роль сыграла вечная потребность интеллигенции в контркультурных кодах. Но то, что возникло как контркультура, постепенно вытеснило культуру. А в советской эстраде были ее подлинные образцы — от Шульженко до Магомаева. Проститутка Катька из повести Куприна «Яма» говорила: «Эту песню поют у нас на Молдаванке и на Пересыпи воры и хипесницы в трактирах». Ей и в голову не могло прийти, что «эту песню» запоют на федеральных каналах или что рейтинг главы государства взлетит до небес после выражения «мочить в сортире». Сколь же сильна в обывателе жажда чужого протеста, жажда риторики, за которую не надо нести личной ответственности, чтобы принять похмельную истерику: «Нет, ребята, все не так!» за высшую правду и дерзость!

«Удача — это для толпы то же, что превосходство», — мысль Виктора Гюго. Тем, кто популярность считает истиной в последней инстанции, это сомнительное для настоящего поэта свойство кажется неопровержимым доказательством «народности». О Владимире Высоцком за минувшие годы написано и сказано, на первый взгляд, все. Нет — о нем написано и сказано с огромным излишком. Вовремя замолчать о том или ином персонаже исторического спектакля часто означает предупредить, а вовсе не спровоцировать его забвение. Культура является системой табу

не по репрессивному признаку («Не то чтобы не знаю, — рассказывать нельзя», по словам Высоцкого), а по признаку самосохранности. Время от времени какие-то культурные ниши закрываются, давая возможность другим выступить на передний план. Так поле под паром отдыхает для будущего обилия. Сегодня популярность Высоцкого вроде бы вошла в берега и приняла достаточно разумные размеры. Но сам феномен никуда не делся.

К 20-летию со дня кончины актера и барда Москву украшали афиши с ошеломляющей «шапкой»: «Праздник «20 лет без Высоцкого». Беспрецедентное «празднование» продолжилось и спустя еще 10 лет. Все телеканалы, радиостанции и СМИ отметились программами, фильмами и публикациями, посвященными теперь уже 30-летию со дня ухода Высоцкого. Все аспекты его недолгой жизни попали в объективы и на страницы сайтов. Стоит ли добавлять к этому хору свои «пять копеек»? Высоцкого определенно слушают все меньше, и для нового поколения он не представляет никакой загадки, но вызывает стойкое недоумение. «Поколение пепси» недоумевает, как можно ругать их культуру, культуру MTV, в обществе, для которого хриплая пошлятина Высоцкого является эталоном», — так писал А. Акопян в статье «Высоцкий и его поклонники. Феномен воинствующей посредственности». Кажется, все-таки стоит. Ведь никто даже не попытался проникнуть в два тайника, связанных с феноменом Высоцкого и возникновением его культа. Первый — социология славы. Вторая — дискурс, согласно которому Владимир Высоцкий являлся выдающимся представителем контркультуры, и именно этим объяснялась его неслыханная популярность.

Мифология сопровождает славу, как птичка тари — носорога. Но миф и культ во многом противоположны. «Мифологизируемый», особенно при жизни, нагрузку мифа не всегда выдерживает и не всегда соответствует навязанному образу. Работая практически на том же приеме, что и Растеряев, — «ломовом» эффекте присутствия («реальный пацан»: сидел, летал, спускался в забой, ходил в горы, грузил арбузные фуры), но не щадя живота этот прием форсируя, Владимир Высоцкий завоевал в нашей культуре пространство, которое не снилось никому из его современников. Почему так произошло? Только ли потому, что этим современникам сужден долгий век? Нет!

Высоцкого и его фанатов объединяло нечто большее. Александр Галич, с которым Высоцкий жанрово и тематически шел ноздря в ноздрю, не был принят массовым сознанием: в его песенных новеллах присутствует безошибочно узнаваемое отстранение от создаваемого образа. Жлоб и вертухай были масками, которые не прирастали к лицу исполнителя. Ни мифа, ни культа Галича никогда не существовало. Есть лишь его личная драма и его песни. Случай Высоцкого объясняется конткультурными ожиданиями общества, за которые были приняты субкультурные песни барда. Как пишет в комментах к собственному посту С. Кузнецов: «Высоцкий мог вообще никогда не слышать The Doors — а Пушкину, очевидно, было нужно читать Андре Шенье. То есть Пушкин — крупный деятель культуры, а Высоцкий — гениальный варвар». Это «варварство» и было принято за «свое», «народное».

Такие «заблуждения» характерны для гибридных эпох, в которых искусственно скрещены генетически различные «организмы». Советская культура, родившаяся из внешнего отрицания культуры классической (и безвыходного внутреннего ориентирования на нее), после экспериментов 20-х годов не сумела создать ничего специфического, кроме идеологем. Она подражала классике и бессознательно пародировала ее. Песенный феномен Высоцкого — той же природы. Будучи, несомненно, провозвестником контркультуры 80-х, содержательно он к ней отношения не имеет. К ней относится, скорее, культ актера и певца, который можно назвать опережающим: общество жаждало кумира, выходящего за рамки мертвого официоза, и сотворило его «из того, что было».

Галич умер всего на три года раньше Высоцкого. Казалось бы, параметры эпохи, в которой им довелось жить и петь, совпадают. Но отъезд за рубеж вычеркнул Галича из списков живых задолго до физической кончины. Гораздо больше совпадений находишь при анализе 70-х и «нулевых» годов. 70-е, как и начало нового тысячелетия, были ужасно театральны. Недаром одним из их символов остался театр, где подвизался Высоцкий, а общая посещаемость сценических площадок достигла астрономической цифры — 117 млн человек (статистика с 1975 по 1980 год). Даже с учетом «культпоходного» обыкновения (солдаты, школьники и заводские коллективы не выбирали спектакли, на которые их водили строем)

цифра действительно огромна. Чего искали люди 70-х в лицедействе? Ведь кормили их в основном «Большевиками», «Сталеварами» и «Заседанием парткома». Прежде всего жаждали фантазий, которых жгуче не хватало в той ранжирной жизни. Не находили — но вожделели. Сегодня выдумки так же не хватает в жизни офисной, но появились компьютерные игры, где каждый может сыграть своего Гамлета и убить своего Полония.

Еще 70-е годы были ужасно комичны. Недаром чуткий лицедей Высоцкий так отзывчиво смешил публику. Мы почти безостановочно тогда смеялись, но не от счастья молодости, а от невроза безысходности («Живи еще хоть четверть века — все будет так...»). Вот почти четверть века *так* и прожили. В безнадеге тоже присутствует свой мазохистический комфорт. Иван Денисович комфортно чувствовал себя на шконке после дня, прожитого «по понятиям». Ностальгирующие по 70-м как эталону стабильности очевидно с безысходностью ее и путают. Когда неожиданно кончилась великая халява и время потребовало слезть со шконки, те, кто втихаря проклинал безнадегу, громче всех стал проклинать вероятность выхода. Проспали мы эту вероятность. Нынче невротическое комикование достигло градуса маниакальности, а самым инициативным и приспособляемым вновь оказалось уголовное начало.

Третьим объединяющим две эпохи знаком было повальное бесстыдство и, по выражению Шаламова, «великое смещение масштабов». Страна вступила в пору всеобщего саботажа, запоздалой антистахановщины, которая через два десятилетия страну и схряпала. Тянуть волынку и гонять лодыря каждый сознательный и бессознательный гражданин считал делом чести, доблести и геройства. Свободное время несвободных людей, — так, пожалуй, можно охарактеризовать 70-е. Андрей Архангельский точно описал это состояние применительно к нашему персонажу: «Для героя Высоцкого, условно говоря, не было проблемы «что есть» и «где жить». Еще он был лишен страха потерять работу (то есть средства к существованию), и при этом у героя была масса — в сравнении с нами — свободного времени. Бесплатного времени — которое оплачивало государство...»

II

Сегодня популярность «златоустого блатаря» (определение А. Вознесенского) кажется комнатным растением даже в сравнении с отечественными шоуменами — резидентами «Камеди клаб» и фиглярами из «Нашей Раши». На гребень своей вялой волны Высоцкого вынесла культурная автаркия времен «застоя». И то сказать: песня «Носики-курносики» явно не тянула на «Грэми». Мурманский поэт Д. Коржов пишет: «Значительная часть его песен целиком принадлежит времени — той эпохе, которую не слишком осмотрительно обозвали застоем (ну, осмотрительно или нет, а присохло намертво — **МК**)». Совершенно верное замечание, практически повторяющее слова В. Астафьева, дважды обращавшегося к моей работе «Ученик отступника»: «...хриплый голос, выразивший хриплое, нездоровое время, уже не звучит повсеместно, и время его уйдет, как только будут ликвидированы недостатки нашей современной жизни». «Недостатки», о которых идет речь, то есть, по словам Виктора Петровича, «блатнятина, растленность, в души влезающая», как мы видим, не только не ликвидировались, но пронизали каждую клетку общества.

Но в записи Коржова дальше кроется обычное противоречие, когда дело касается Высоцкого: «Он, как в 19 столетии Пушкин, стал настоящей энциклопедией русской жизни того времени». Значительная часть «песен» Пушкина принадлежит вечности, а «энциклопедическая» часть силою вещей все сильнее нуждается в сносках и комментариях. При этом эпоху Пушкина по-прежнему, пусть и с некоторыми затруднениями, можно изучать по собранию его сочинений.

А. Дугин тоже назвал Высоцкого энциклопедистом, но «энциклопедистом позднесоветских штампов». Пушкин, с которым так любят сравнивать Высоцкого, в «Капитанской дочке» впервые упомянувший о существовании особого тайного языка каторжников, никогда не был своим ни в уголовной, ни в полицейской среде. И если в славе «солнца русской поэзии», увы, по сей день присутствует привкус официозного пиара, а в отношении к нему — следы школьной аллергии, то любовь — или нелюбовь — к Пушкину всегда была и остается персональным переживанием. Пушкина знают

благодаря (пропаганде, школьной программе, многолетнему внедрению), а любят вопреки. Высоцкого — скорее наоборот.

Изучать время «застоя» по Высоцкому — все равно, что изучать живопись по татуировкам. Стихотворный свод Пушкина непредставим без «Во глубине сибирских руд» или «Клеветникам России». Политическая отзывчивость, при всех условностях поэтического языка, смыслорождения и ограничениях, связанных с самоцензурой, всегда была одним из векторов, определяющих значение русского поэта. Актуальные аллюзии у Высоцкого практически отсутствуют. Попробуйте отыскать хотя бы отголоски деятельности Сахарова и других диссидентов, хоть слово о смерти опального Хрущева, чьими советами Высоцкий пользовался. Ни единого намека не найти в его текстах об аресте и высылке Солженицына или обмене Буковского на Луиса Корвалана, увековеченном частушкой, и уж тем более — об Афганистане. А ведь все это — и многое другое — происходило в 70-е. Правда, ко времени вторжения в Афган Высоцкий был полностью «оккупирован» своим страшным недугом, и ему было уже не до международных конфликтов. Афганистан и поднял невиданную волну наркомании — наркотики сопровождают войны, как маркитанты, — и стал для Высоцкого бесперебойным каналом поставки «лекарств».

Чтобы окончательно расквитаться с прошлым, оставлю короткое замечание по поводу второй бесконечно муссируемой темы песен Высоцкого — войны. В «Ученике отступника» я коснулась ее достаточно робко. Тема эта вообще не моя. В 1992 году еще не был напечатан роман Астафьева «Прокляты и убиты», ни тем более снят недавний шестикратно оскароносный фильм «Повелитель бури», предваряемый слоганом war is a drug (война — это наркотик).

У «народного» поэта Высоцкого будущие исследователи эпохи найдут издевательское обыгрывание фамилии египетского лидера Насера, памфлеты об эмиграции евреев, письмо тамбовских рабочих руководителям компартии Китая. А также уйму общих слов, «деклараций о намерениях», которыми так изобиловала советская поэзия:

Если руки сложа
Наблюдал свысока,
А в борьбу не вступил

С подлецом, с палачом, –
Значит, в жизни ты был
Ни при чем, ни при чем!

Можно, конечно, как это сделал А. Окара, прочесть милую песенку «Москва — Одесса», написанную от нечего делать в ожидании самолета, как молитву Святой Троице. Но непредвзятость заставляет признать правоту Ю. Карабчиевского, который, сравнивая поэтику Высоцкого и Галича, писал, что песенный герой первого никогда не возвышается над обстоятельствами, ничего не видит дальше них и не способен ни на какие, даже пародийные, выводы: «...любое приближение к социальной тематике выдает в нем ограниченность человека толпы — отчасти естественную, отчасти искусственную, а порой даже очень искусную». Д. Бавильский, в запале присовокупив к Высоцкому Окуджаву, назвал обоих бардов создателями «канона торжествующей приблизительности». Приблизительность была растворена в крови советской поэзии после Маяковского, а Высоцкий и Окуджава честно и безотчетно этой традиции ускользающих — или обманчивых — смыслов следовали.

Слава советского артиста и писателя регламентировалась принадлежностью или близостью к партийно-государственной верхушке. Не искусством, а количеством наград измерялось значение художника. Государство играло роль коварной возлюбленной: в любой момент могло изменить и лишить ласки. Рудольф Нуриев, Иосиф Бродский, Александр Солженицын и Эрнст Неизвестный — каждый по своим причинам рванули за «флажки», если воспользоваться образным рядом песни Высоцкого «Охота на волков». Законы западной коммерции и шоу-бизнеса так или иначе коснулись в эмиграции всех, кто не стал шофером такси, а остался тем, кем уехал. Каждый повел себя согласно собственному кодексу чести.

Честолюбие помогло Высоцкому вывести «пятна красные флажков» с ткани судьбы, но уходить за пределы заграждения ему не было никакого резона. Оставшись внутри, он не нарушил регламент, но добился для себя серьезных в нем поправок. Он охотно пел для «больших людей», ходил к ним на приемы и писал письма с личными просьбами (однако не после расправы над своим учителем Синявским), при этом сохраняя маску человека,

чуть ли не отталкивающего кормящую руку. Эта балансировка, безусловно, лишала Высоцкого многих привилегий, которыми в лукавой уверенности, что никто не понимает их ухищрений, пользовались его «старшие братья», не учившиеся в театральных вузах. Да, у него не вышло ни одной книги, ни одного диска-гиганта. Но преимуществ на арене славы такая позиция вечного канатоходца давала куда больше. Шестидесятники, поставившие на друга Платона, а не на истину, в конечном счете, проиграли Высоцкому по всем статьям.

В единственной записи с концерта «битлов», которую назидания ради пустили в конце 60-х на Центральное телевидение, у нескольких, по-видимому, обкуренных девушек в зале делалась истерика. В восприятии абсолютного большинства жителей СССР этот стереотип — связь славы с чем-то болезненным, на грани кликушества — держался долго. «Лемешисты» и «козлисты», «сыры» и «сырихи» звезд театра и кино — все это приметы крупных городов. Но 70-е безвоздушные годы были, как ни крути, годами технологического прорыва. Цветной телевизор уже не бегали смотреть всей улицей к одному соседу. Песенные конкурсы транслировались из Сопота и Сан-Ремо на всю страну. Советское массовое сознание перевернулось на 180 градусов, и ему срочно понадобился фетиш «не хуже, чем у них». «Не хуже», но не «такой же».

16 февраля 1976 г. в Набережных Челнах с конвейера сошел первый большегрузный автомобиль «КамАЗ» — подарок рабочих к XXV съезду КПСС. К чему приведен сей славный факт? К тому, что по легенде именно в Челнах во время гастролей Таганки, проходивших с 24 июня по 4 июля 1974 г., когда артисты вышли прогуляться, жильцы всех (всех!) новых типовых многоэтажек раскрыли окна и выставили на подоконники магнитофоны с песнями Высоцкого. В. Золотухин сделал из этого такой вывод: «По-моему, многие из нас лишь тогда поняли размер его популярности в стране, если это вообще можно было понять». Все относительно. Положим, М. Зощенко в 20-е годы, еще до изобретения магнитофонов, был в СССР знаменитее кинокомика Макса Линдера. Вопрос: по росту ли Высоцкому и всем нам оказался этот «размер»? Как и положено мифу, он многократно преувеличен.

Ю. Шатин в работе «Поэтическая система Высоцкого» совершенно справедливо написал: «Магнитофонная культура сыграла роль пускового механизма поэзии Высоцкого». На его концертах и творческих вечерах десятки любителей выстраивали ряды магнитофонов вдоль сцены. Отрицать роль «магнитоиздата» в популярности Высоцкого нелепо. Но утверждать, что граждане СССР покупали магнитофоны, тратя на это значительно больше месячной зарплаты, специально для того, чтобы слушать песни Владимира Семеновича, просто уморительно. Между тем, официальный советский справочник «Народное хозяйство» сообщает, что в 1970 г. в СССР было выпущено всего 1.192.000 магнитофонных аппаратов.

Такие индустриальные заповедники «развитого социализма», как Набережные Челны, снабжались, разумеется, несопоставимо лучше, чем любой райцентр. Вероятно, и магнитофоны на родине «КамАЗа» продавались по льготным ценам через профком. Но Россия на 80 процентов состоит из райцентров. «Валютный», по меткому слову Леонида Филатова, одного из самых достойных птенцов этого спецгнезда, театр на Таганке куда попало на гастроли не ездил. Сам Юрий Любимов называл свое детище «филиалом «Березки». Зрители Таганки в театральной мегалопосещаемости 70-х были ничтожной толикой: и зал мал, и билеты достать невозможно, а часто и не по средствам. О театральной работе Высоцкого слушатели почти не знали, и его напористый таганский пиар во время концертов не достигал цели, оставаясь оброком, выплачиваемым родному учреждению за бесконечные отлучки. Киноработы актера, конечно, видели, но далеко не всеми Высоцкий мог бы похвастаться.

Копии джазовых композиций, «ролингов» или кабацких песенок Петра Лещенко процарапывались на рентгеновских пленках еще и в 70-х. Лично у меня первый «вэфовский» транзисторный приемник появился уже после смерти Высоцкого, а первый «бобинник» — кажется, допотопный «Днепр» — и того позже. До тех пор я слышала барда, «звучащего из каждого окна», только на пластинках-миньонах, выпускаемых фирмой «Мелодия». Магнитофонная культура вообще прошла мимо меня, но это не мешает мне осознавать, что выросла она вовсе не из бардовской песни, а из многократного переписывания альбомов западных рок-групп.

В 70-е годы расцвели профессии валютного спекулянта и фарцовщика. Однако размеры «черного» и «серого» рынков импорта были пустячны. Магазины Внешпосылторга и сеть комиссионок обеспечивали товарами на 90% опять-таки номенклатуру и ее окружение плюс военнослужащих, которым повезло тянуть лямку где-нибудь в малярийном Мозамбике, да специалистов, на 60-градусной жаре тянущих нефтепровод через африканскую пустыню. Магнитофонная культура обходилась стране недешево и требовала больших усилий и массы свободного времени. Процесс перезаписи с «мага» на «маг» длился много часов, а иногда и дней. Это был один из стилей тогдашней жизни, который дает наилучшее представление о степени незанятости населения.

Если даже, учитывая старания спекулянтов и фарцовщиков, умножить 2 000 000 единиц выпускаемых магнитозаписывающих устройств на 5 (чего быть не могло, иначе «черный» рынок придушили бы за один день), получается, что Высоцкого слушали не более 10 000 000. Цифра весьма внушительная, но никакие допуски не приближают ее к чаемой. В 1970 г. как раз прошла всесоюзная перепись населения. Согласно статистике, в СССР проживало 241,7 млн человек. Из них 44% — в сельской местности, где не то что магнитофона, а электроутюга в глаза не видели. Гиперкультовый сериал «Доктор Хаус» в рекордном 2008 г. посмотрело 88,9 млн телезрителей в мире. Притом что «ящик» стоит теперь в каждом доме, у человечества, слава Богу, есть иные дела и интересы. Так, несомненно, было и в Советском Союзе. Но с характерной поправкой. Песни Высоцкого слушало ровно столько людей, сколько имело доступ к дефицитным «товарам народного потребления».

Что касается концертной деятельности, высоцковеды подсчитали, что за свою карьеру их подопечный дал более тысячи концертов в СССР и за рубежом. Это — тема отдельная. Но для социологического анализа важно, что в абсолютном большинстве случаев Высоцкий пел в маленьких залах — в среднем не более чем на 200-300 мест, чаще — меньше. На «квартирниках» — домашних концертах –собиралось всего несколько десятков человек. Выступления во Дворцах спорта можно пересчитать по пальцам. Правда, Высоцкий широко применял практику так называемого «чёса»: давал столько концертов, сколько пробивали в данном регионе его

ловкие администраторы. Однако вся бурная, нечеловечески трудоемкая гастрольная деятельность дала Высоцкому от силы 5 000 000 слушателей. Если учесть, что в основном это были те же люди, которые внимали ему в магнитофонных записях, их количество не выходит за рамки уже подсчитанного. Среди зрителей, впервые пришедших на концерт, как правило, две трети попадали туда случайно и поклонниками певца не становились. Б. Окуджава, которого Высоцкий считал своим учителем, относился к этому весьма трезво: «Собиралось, скажем, человек пятьсот, из которых пятьдесят знали, на что и зачем они пришли. А 450 было любопытных». В отсутствие копирайта и авторского права легко предположить, что вместо Высоцкого не так уж редко в счастливом неведении слушали его подражателей. Имя же им легион, и такое впечатление, что все добровольно подверглись операции на голосовых связках.

Но дело не в том, знал ли Высоцкого каждый оператор газовой котельной. В конце концов, Путин никогда не слышал Шевчука, что не помешало ему сделать неплохую карьеру. Аудитория знатного барда даже в уточненных параметрах позволяет вписать его творчество в массовую культуру второй половины прошлого века. Авторская песня претендовала на большее: при всей демократичности — гитаре и ковбойке — она стремилась занять нишу, совпадающую с интеллектуальной. Это «большее» в искусстве непреложно означает «меньшее» в популярности. Эталоном жанра в 70-е считался Ю. Визбор. Как справедливо заметил Юлий Ким, Визбор дал Высоцкому тему «мужественного романтизма», то есть отвлек от «блатняка», и «задал тон» его гитаре. Сам Юлий Черсанович, по профессии школьный учитель, преподал ученику с Большой Каретной урок гражданской иронии. Но Высоцкий учителя здесь не превзошел и «Песню пьяного Брежнева» не сочинил, оставаясь в рамках балагурства и каламбурства: как-никак, это были годы расцвета КВН.

Культ Высоцкого, если иметь в виду его поэтическую доминанту, возрос на дрожжах массовой литературы — точнее, опять-таки ее дефицита. Социолог Б. Дубин так атрибутировал это чтиво: «…массовая словесность — литература нравоописательная и нравоучительная… в основе тут — динамичный сюжет и активный, показанный через события и поступки главный герой. Она опирается на эстетику отражения-подражания, «реалистична» как по поэтике, так и по объекту

внимания (среди ее предметов, если вообще не в центре действия, обязательно имеется социальная периферия или маргиналия...) Она критична по социальной направленности, но моралистична по идейному заряду и оптимистична по проблемной развязке. Наконец, она... доходит до читателя, минуя специализированные группы рецензентов, рекомендателей и интерпретаторов (литературную критику)».

Как ни старались советские поэты работать на приемах «отражения-подражания», прививка классической литературы создавала им мощный иммунитет. Даже Демьян Бедный, обладатель одной из самых богатых библиотек в СССР (по легенде, книги он подбирал во время обысков), то и дело сбивался с фольклорных имитаций на чистую «литературщину». «Гениальный варвар» Высоцкий, усвоивший несколько фольклорных приемов, такого иммунитета был лишен — и во многом благодаря уголовному штамму. Вор никогда не думает о том, на что его жертва купит хлеба. Но воровской фольклор требует оплакивать собственную долю и «жалеть» мать-старушку. Подоплеку этой жалости обнажил Шукшин в «Калине красной», где герой инкогнито встречается с матерью, которую не видел много лет, а после театрально рыдает, припав к матери-земле. В этиологии уголовного сознания нарочито лубочная картина Шукшина занимает более высокое место, чем стилизации Высоцкого: Шукшин ведал, из чего творит икону.

«Слухач» и самоучка Высоцкий актерским нутром, скорее, угадывал потребности своих будущих адептов. При этом он был истинным шестидесятником, только не советским, а, как правильно заметил С. Кузнецов, западного образца. Никто из великих рок-н-рольщиков «консерваториев не кончал». Все они ловили конъюнктурную волну мира «с ветра», а не вычитывали из книг. И Высоцкий «читал», кроме ролей, судьбы интересных людей, которыми так богата наша Отчизна и которые бесперебойно ему посылались. «Читал» и усердно «списывал» их безумные истории — в контексте XX века покруче «Мертвых душ» и «Ревизора». Почти все его песни созданы в репортерской погоне за «интересным», «жизненным» — по всем канонам массового чтива.

Возвращаясь к социологии славы, обозначим территорию. В качестве материала для сотворения кумира широкую публику при-

влекают ровно два типа лицедеев. Один, как Высоцкий, «такой же, как мы», узнаваемый в каждом жесте, но волею фортуны вознесшийся «главою непокорной» выше звезд. Другой, напротив, чужак и аристократ, мир которого исходно недосягаем, а потому исключает зависть. Такими любуются, в таких неистово влюбляются, но подражать им, в отличие от первых, даже не пробуют. Самое интересное, что аудитория обоих типов на две трети взаимозаменяема. И у Высоцкого был такой соперник по «звучанию из всех окон» и альтер эго. Имя его Муслим Магомаев.

В блистательной судьбе «Орфея советской эстрады» тоже присутствует своего рода драматизм. Министерство культуры СССР в конце 60-х перекрыло ему контракт с парижской «Олимпией» — место певца раз и навсегда было зарезервировано на правительственных концертах. А ведь Муслим действительно имел все шансы стать первым советским артистом международного масштаба. В 1969-м на фестивале в Сопоте он получил I премию, а в Каннах — «Золотую пластинку»: записи его песен разошлись тиражом 4,5 млн экземпляров. При жизни у него вышло более 45 пластинок, и если умножить эту цифру хотя бы на 3 000 000, выходит, что слушало его в разы больше людей, чем Высоцкого.

Магомаев собирал многотысячные стадионы, гастроли его по Советскому Союзу не поддаются подсчету, как и выступления на телевидении. При этом Муслима невозможно поставить рядом с «соловьями режима», такими, как Иосиф Кобзон и Лев Лещенко. Он не спел ни одной песни, прославляющей партию и Ленина. Был в фаворе у Хрущева, Брежнева, Андропова, Алиева? Но Высоцкого первый принимал на даче в Петрове-Дальнем, второй и третий знали и слушали его песни. Андропов «отмазал» Высоцкого, когда в дремучем аппарате Суслова заговорили о высылке барда из страны по примеру Галича и Солженицына. Высоцкий был коротко знаком с дочерью «бровеносца» Галиной — она не раз выручала буйного артиста в самых отчаянных ситуациях. Что касается благоволения к Муслиму руководителя Азербайджана, то здесь необходимо принимать во внимание восточные традиции.

Магомаев не состоял в ВЛКСМ, не был членом КПСС, как, например, Окуджава. Не стал лауреатом ни Государственной, ни Ленинской премии. Его, как и Высоцкого, чтили и любили криминальные

авторитеты? Да, но «социально близким» не считали — держали дистанцию. Никто из них не врал, что сидел с Муслимом на одних нарах. Он первым в Советском Союзе стал сочетать на концертах эстрадный репертуар с классическим, чем немало способствовал культурному росту публики. Что касается прижизненного признания, то в Ростове-на-Дону автомобиль с Магомаевым поклонницы носили на руках по городу. Его именем, равно как и именем Высоцкого, названа одна из малых планет Солнечной системы. Но когда в том же Ростове Магомаеву заплатили за концерт на переполненном стадионе 606 рублей вместо «ставочных» 202, ему на полгода запретили выступать за пределами Азербайджана. А Высоцкий по громкому ижевскому делу о «левых» концертах не проходил даже как свидетель.

Сопостави́м — с поправкой на геополитические перемены — и масштаб похорон этих выдающихся представителей массового искусства. Магомаева хоронили как национального героя Азербайджана и даже, кажется, тоже в знаменитом «изделии № 6», особом гробу, в котором совершали последний путь Брежнев, Сахаров и… «гонимый» Высоцкий. «Бунтарь» и «иноходец» лег в основание этого равностороннего треугольника: Брежнева хоронили — и чуть не уронили — спустя три года. Для «официального» Магомаева такой уровень прощания представляется совершенно естественным, да еще с учетом бакинского менталитета. Для остросоциального художника, выразителя «народных дум», каким принято считать Высоцкого, пышность его похорон представляется нарушением границ жанра и вкуса, а всенародное горе отдает недостатком впечатлений — визуальным голодом.

И. Яркевич сравнил похороны Высоцкого и Сталина: «Почти такой же народный энтузиазм и такое же ощущение коллективного оргазма». Сталина хоронило общество вассалов, воздающих последние почести сюзерену. Проводы в последний путь даже соседа по подъезду в России собирают вместе тех, кто искренне его любил, и тех, кто едва знал. В толпе вообще невозможно отделить скорбящих от любопытствующих. Однако общие черты двух похорон действительно просматриваются. Это черты культа. Культ — достройка объекта массовым сознанием до мифа, феномен культурной (чаще — квазикультурной) самоорганизации общества. Как

ни пытались создать «железные пушкиноведы» культ Пушкина, их последовательно подстерегал провал. Образ гениального поэта не имело смысла достраивать — он стал мифом, минуя стадию культа. Марине Цветаевой «повезло» значительно меньше: ее культ возник благодаря Алле Пугачевой, спевшей романс на цветаевские стихи. В скором времени Цветаева стала любимицей гламурных дам и истероидных девиц, и великолепный миф женщины-поэта рухнул под их напором.

Системе, взлелеянной Сталиным, культ нужнее мифа. Он был создан как раз сверху — пропагандой и сервильной советской литературой. Первый опыт применения политтехнологий надо признать весьма удачным. Правда, без информационного «прицепа» в виде Ленина, которого к тому времени начали плотно подзабывать, Сталин как культовая фигура состояться бы не мог. Похороны Высоцкого зафиксировали вступление доселе закрытого общества в эпоху информации, когда сведения распространяются независимо от официального сдерживания. В этом смысле культ Высоцкого — полная противоположность культа Сталина.

Пастернака провожали по признаку личного отношения к нему и власти: партийная пресса еще являлась для большинства единственным источником информации и мерилом истины. На похоронах Солженицына давки не наблюдалось — не из-за дождя, а из-за того, что смерть публичного человека стало возможно переживать, не выходя их дома. Высоцкого первым в СССР провожали по образцу западных знаменитостей — как человека, не принадлежащего себе и не имеющего права на частное бытие и небытие. При жизни он хорошо к этому подготовился. Менее чем через полгода, 14 декабря 1980-го, мир «объединился» вокруг праха убитого психопатом Джона Уинстона Оно Леннона. Биограф А. Голдман уверен, что в Центральном парке собралось в тот день не менее 100 тысяч человек.

Вернемся к сопоставлению двух советских звезд первой величины. Магомаева от Высоцкого отличает главным образом творческое поведение. Высоцкий так до конца и не смог решить, где его подлинное место в искусстве. По словам близкого друга Ивана Дыховичного, его «что-то смущало» в славе барда, «но он хотел ее» (славы — **МК**). Однако «когда он играл в театре, она была ему необходима гораздо в большей степени, чем когда он пел. Он спокойно

перенес бы любую критику на свои стихи, на свои песни, но не на свои роли». Это не мешало Высоцкому то и дело срывать спектакли, часто ставя под удар всю труппу, и при этом в любом состоянии мчаться на край света, чтобы спеть перед бригадой золотодобытчиков. Поздний Магомаев не гнался за количеством концертов, полагая, что если артист поставил концертную деятельность на поток, ни о каком творчестве рассуждать всерьез невозможно.

Ф. Раззаков, описывая поездку Высоцкого по Донбассу, указывает, что в один из дней «он дал сразу шесть (!) концертов… Марафон начался в 10 часов утра и закончился в 11 вечера». Заметим, что в разгаре признания ставка Высоцкого была значительно выше магомаевской, а коллеги по Таганке отказывались участвовать с ним в сборных концертах, потому что звезде доставалась львиная доля гонорара. Магомаев, переживший Высоцкого на 28 лет, дал зарок не выступать на сцене, как только почувствовал, что время начинает безжалостно разрушать — нет, не голос, а прекрасный образ, пленявший его поклонников. Он не участвовал в тусовках, не переквалифицировался в «народного артиста олигархических кругов». Он раз и навсегда очертил своеобразный круг верности самому себе и своим фанатам. В молодости не захотел стать солистом Большого театра, понимая, что опера перестала принадлежать массовой культуре. Не принял приглашения на роль Вронского в фильме «Анна Каренина». Не выставлял на вернисажах своих картин. Отказался от закладки именной звезды, не желая, чтобы по нему «ходили ногами». Он был предельно честен даже этнически: никогда не называл и не считал себя русским певцом, оставаясь сыном родившей его, воспитавшей и с почестями принявшей в себя земли.

В середине 70-х дефицит книг, которые хотела бы читать, да не могла приобрести «самая читающая страна», достиг апогея. Книги стали продавать по талонам, которые можно было получить, сдав 20 кг макулатуры. Какие маркетинговые исследования привели к тому, что первой в серии «макулатурных» книг стала «Королева Марго», сказать трудно. Самым издаваемым в СССР писателем был в ту пору Л. Брежнев. Тираж каждой его книги достигал 15 миллионов экземпляров. В то же время, по данным ВЦИОМ, произведения Толстого, Чехова, Пушкина и Лермонтова присутствовали лишь в каждой четвертой домашней библиотеке. С книжных полок

сметалось все без разбора. Дефицит лишал людей одной из фундаментальных человеческих привилегий — дара различения. Образ гоголевского Петрушки, читавшего ради процесса, вырос до эпических размеров.

Почему Высоцкого не издавали? Чем он был «опаснее» Евтушенко и Вознесенского? Идиотизм цензоров, трусость редакторов и зависть литературных сверстников, разумеется, имели место. Но, кроме «литературной черни», существовал культурный ареопаг, находившийся в олимпийской недосягаемости, так что завидовать там никому не могли по определению. Ст. Куняев прав, когда говорит, что крупнейшие из старших современников Высоцкого — Ахматова, Твардовский, Леонов, Солженицын, Шолохов — ни слова не сказали о нем и никак не отметили его соприсутствие. Не поняли нового языка? Но Ахматова приняла и полюбила Бродского, поэтика которого во многом находилась в противофазе Серебряному веку.

Ответ прост... Высоцкий мог стать тем, кем стал, только не публикуя своих текстов. И я не допускаю мысли, что он не понимал этого, в отличие от апологетов его мученичества. Бумага — штука подлая. Она разоблачает все, что исполнительство камуфлирует интонацией и личным обаянием. Именно непечатность работала на безумную славу Высоцкого, тогда как Галичу не добавляла абсолютно никаких дивидендов: число его слушателей оставалось стабильно невысоким. Факт же загадочной смерти, в которой был якобы повинен неисправный магнитофон, мистически удостоверяет, что и распространение звукозаписывающей техники не всем создавало равные условия для популярности.

Голоду книжному сопутствовал голод акустический. Основным источником звука оставалось радио, причем не приемник с хотя бы несколькими диапазонами, а настенный репродуктор. «Вражеские голоса» слушал 1% жителей СССР, но, по чьему-то остроумному замечанию, «слушал очень внимательно». Остальные перебивались «Рабочим полднем». Изголодавшемуся слуху народа должны быть благодарны и Высоцкий, и поэты Большой спортивной арены (ПоБса). Поэзия вернулась к средневековой традиции звучащего слова. Ретирада от книжной литературы к звуковой во многом предуготовила сегодняшнюю отвычку

от книги (культурного символа — с учетом смены носителей) как основного интеллектуального инструмента нации.

Площадной, популистский характер «громких читок» повлиял на русскую поэзию куда сильнее цензуры и «внутреннего редактора». Поэзия лишилась ореола аристократизма и пошла по пути упрощения, адаптации к уху толпы. Это привело к абсурдной ситуации, когда поэтов стало больше, чем читателей (о чем пророчески предупреждал тот же Вознесенский), а обсценной лексики в стихах — больше, чем на улице, где некоторые все же до сих пор стесняются громко материться. Авторская, или бардовская, песня, благодаря гитаре еще более легкая для усвоения, чем ПоБса, явилась ей не культурной альтернативой, а рыночным конкурентом. М. Харитонов, может быть, с долей утрировки, но в целом точно описал этот феномен: «...для того чтобы бардовская песня существовала, нужны следующие вещи. Во-первых, поэт, не обязательно хороший, даже лучше, чтобы средний, понятный. Во-вторых, этот поэт должен уметь петь, не обязательно хорошо, даже лучше, чтобы плохо, чтобы голос нормально ложился на запись без особых потерь красоты при многократном переписывании. И играть — как вы уже догадались, не обязательно хорошо, желательно, наоборот, просто, чтобы желающие могли подобрать аккорды».

Огромная популярность Райкина и только нарождающаяся — Жванецкого вывела Высоцкого на «смешное». Не забудем, что он жил в эпоху тотального анекдота. В опубликованной «МК-Урал» в августе 1999 г. фонограмме, которая якобы писалась с ведома Высоцкого для КГБ, он сыплет анекдотами по любому поводу, как делали это советские обыватели той поры. Назвать его «потешные» песни сатирами после Галича неловко — по прошествии лет в них явственно различимо именно желание посмешить почтенную публику и тем заставить ее слушать себя еще внимательнее, дабы не пропустить очередную остроумную реплику.

Песни «юморного» цикла, написанные в основном в сказовой форме, часто носят оттенок глумливости, то есть высмеивают то, что высмеиванию в приличном обществе не подлежит. Происходит это не потому, что Высоцкий сознательно хотел поизмываться над народом, о жизни которого он на своих вершинах не имел ровно никакого представления. Скорее всего, он был уверен, что высме-

ивает жлобов, как Зощенко или Галич. Но получалось, что автор насмехается над теми в обширном смысле *голодными*, на стороне которых априори был русский социальный поэт — от Некрасова до Чичибабина.

Достаточно вспомнить песню «Поездка в город» о «самом непьющем из всех мужиков» (с непременной артикуляцией «мужуков»), которого семья отрядила в Москву за покупками, а он по неведению попал в «Березку», где Высоцкий и иже с ним отоваривались дефицитом. Из деревни тогда бежали по 700 000 человек в год. «Соль земли» вымывалась с мест залегания, перекочевывала в маргинальное сословие лимитчиков со всеми вытекающими для страны последствиями. Сегодня «вот ето желтое в тарелке» лежит в каждом супермаркете, но мужику до него не добраться и за него не расплатиться. Скорбное гоголевское «над кем смеетесь?!» аудитория, вчера перебравшаяся в город, пропустила мимо ушей. Аудитория интеллигентная вчитывала в эти невинные стилизации нечто диссидентское, «запрещенное», как, например, в песню об инструктаже передовика производства Коли перед загранкомандировкой, где он путает Будапешт с Улан-Батором. В стране, где поездка в Болгарию мнилась чем-то несбыточным, такая песня естественно вызывала ехидное хихиканье. Никому не приходило в голову, что автор давно решил для себя проблему с визой и выездом.

Герои «некриминальных» песен Высоцкого — либо победители, либо «недострелённые», «перехитрившие» слепой фатум. В военном цикле люди ради «эффекта присутствия» получают условные фамилии: «Так, Борисов, так, Леонов…» или «ЗК Васильев и Петров ЗК», примерно как в русских сказках архетипических Петуха и Кота ни с того ни с сего вдруг начинают величать Егоровым и Петровым. Но в целом имперский нерасчлененный космос с атомами вроде Василия Теркина ему чужд. Неожиданно появляется — и так же неожиданно исчезает — восточнославянский культ Матери-сырой земли («Ведь земля — это наша душа!»). Вообще же война привлекает Высоцкого приключенческой стороной, то бишь драматургией. Он ведь хотел лавров и сценариста, и режиссера, и, если бы представилась возможность, станцевал бы в балете. Высоцкий — Джек Лондон и Хемингуэй своего жанра, вечно кому-то

доказывавший собственную неоспоримую мужественность. Как правило, это говорит о неизжитых юношеских комплексах. К тому же война, как я уже писала в «Ученике отступника», была официально разрешенной темой.

Имитации «простонародного» языка в песнях тривиальны: Высоцкий «подделывался» под обезличенный и безграмотный язык лимитчика, мечтающего стать полноценным обладателем югославской «стенки». Слушателям льстило, что герой песен говорит языком улицы, на которой они выросли и которую счастливо покинули. Шоу-бизнес требует постоянного обновления репертуара, что не всегда способствует взыскательности художника. Поэтому насытившиеся беснованием публики поздние «битлы» прятались в студиях. Вечно голодный на славу Высоцкий не прекращал выступать с концертами до последних дней жизни, уже в полураспаде.

Если бы министр культуры Е. Фурцева дала добро на гастроли Beatles в СССР, массовая культура страны, скорее всего, пошла бы другой дорогой. Увы, сослагательного наклонения нет не только в истории, но и в культуре. Магомаев работал и жил в системе советского гламура, где успех оплачивался не столько деньгами, сколько дополнительными возможностями — спецраспределителями и «черными» ходами с телячьей вырезкой и омарами. Высоцкий со всеми своими BMW и «мерсами», тихоокеанскими круизами и женой — видной французской коммунисткой — хотел гламурно жить и антигламурно хрипеть. По двойному стандарту того же пошиба жительствовали все, кому он яростно подражал и кто, в свою очередь, подражал Горькому: певец Челкаша в особняке Рябушинского — лучшая метафора этой раздвоенности. Конечно, традиционные — бумажные — поэты-шестидесятники были гораздо осторожнее и знали меру, которой Высоцкий не знал ни в чем.

На обочине официальной эстрады бытовала эстрада ресторанная. Кутить с купеческим размахом и «раздачей денег населению» Высоцкий очень любил. Ресторанно-цыганский надрыв обеспечил лавры таким песням, как заезженные «Кони привередливые». Посмертная книга текстов барда, носящая осторожное и несколько стоматологическое название «Нерв», конечно же, должна была называться «Надрыв». Пропевать согласные Высоцкий научился у Шаляпина («Ва-доль па-а Пите-рэ-сэ-кой...) Кажется, никто не

заметил связи нашего героя с Лидией Руслановой. А ведь именно ей, сочетавшей квазифольклорную поэтику («Ты помнишь, изменщик коварный...») с цыганской надрывностью Вари Паниной, Высоцкий обязан манерой, принесшей ему славу трагического хрипа эпохи. Ну и, разумеется, многим Высоцкий обязан Утесову, которого, рассказывают, сам Сталин на приеме в честь героев-полярников попросил спеть «С одесского кичмана/ Бежали два уркана». А надрыву бард выучился у двух великих — и по недоразумению не запрещенных большевиками поэтов — Блока и Маяковского.

Маяковский надрывался, как никто до него, в лирике. Высоцкий в немногих лирических песнях перенял у «горлана-главаря» космические образы, но недотянул до космической подлинности. Тома написаны о том, сколь большую дань отдал цыганскому романсу Блок. К тому же он любил поэтов, каждый из которых отметился антологическим романсом, — Григорьева, Полонского. «Цыганщина» в силу бедности смыслами поддается имитации, как никакая другая субкультура. Романс построен на клише и не стесняется клиширования. Текст в нем сплошь и рядом притянут за уши и является органичным продолжением — или дополнением — мелодики. Интонация исполнителя обращает «эния-забвения», как говаривал Лев Толстой, лично к каждому и достигает эффекта независимо от подготовленности и культуры слушателя.

И. Дыховичный, знавший цену актерству, небезосновательно считал то, что зритель принимал в Высоцком за чистую монету, театральной маской. У Высоцкого, вопреки мнению апологетов, число песен, где он пытается эту маску сорвать, мизерно. Поэтому, когда он имитирует «исповедальность», его тексты неизбежно обрастают оборотами, типично воспроизводимыми в типичных речевых контекстах, то бишь штампами:

Я дышу и, значит, я люблю,
Я люблю и, значит, я живу.

Лирическая «Баллада о любви» явно писано от имени Творца. Она и начинается с всемирного Потопа. Но Бог избегает банальностей, а для песни они («эния-забвения») в самый раз.

Многие песни Высоцкого вообще созданы «в образе». Например, «Уходим под воду» («SOS») писалась для фильма «Особое мнение», хотя в него и не вошла. Столь любимая зэками песня

«Их было восемь» с характерной строкой: «Ударил первым я тогда — так было надо» сочинена для одного из таганских спектаклей. Даже едва ли не лучшая из песен барда — «Беда» — написана от лица женщины. Вообще не надо забывать, что Высоцкий работал в театре, развивавшем принципы театральной эстетики Бертольда Брехта, который тоже под гитару пел в спектаклях зонги собственного сочинения, рассчитанные на мгновенное запоминание и сильный эмоциональный эффект. Песня «Я не люблю», казалось бы, наконец приоткрывающая лицо автора, Владимира Высоцкого, была написана для спектакля «Свой остров», то есть как зонг. И штампами массового сознания она набита под завязку. Протрезвев от надрыва, понимаешь, что ни один нормальный человек не любит ни «холодного цинизма», ни «уверенности сытой», ни «когда стреляют в спину». А уж «фатального исхода» тем паче. Самое оригинальное в этой песне — нелюбовь к «почестей игле». И не в почестях дело, которые Высоцкий-актер просто не в состоянии был не любить, а в игле. Кажется, впервые она появилась в тексте именно тогда, в 1969-м…

III

Любая попытка непредубежденно говорить о кумире масс сталкивается с массой препятствий. В литературоцентричной стране цитатность мышления не иссякает даже в условиях общей интернет-полуграмотности. «На что он руку поднимал?!» — рискует услышать всякий, кому истина дороже Платона. Когда вышла моя давняя статья, на защиту Высоцкого бросились с цитатами из Пушкина наперевес (Пушкин как нападение в подобных случаях — лучшая защита): «Столпник не может позволить себе кратковременного сошествия в кабак ради встречи со старым другом. А у поэта и «всемирный запой» случается. Поэт бывает «малодушно погружен» «в заботы суетного света» и «средь детей ничтожных мира» бывает — «всех ничтожней он»… ». И т.д.

Упрекать Высоцкого в том, что он не выбрал подвиг столпничества, мне, честно говоря, не приходило в голову. Но тяжелейшая болезнь, сведшая идола миллионов в могилу в 42 года, не есть его — или его близких — личное дело. Всякий недуг, связанный со

степенью публичности больного, а тем более с его без устали популяризируемым творчеством, как говорят психиатры, «накладывает негативный отпечаток на оценку деятельности субъекта». Николай Рубцов тоже страдал запоями, но сидел при этом в вологодской глуши, а не колесил с концертами по миру. Поэт ничем физиологически не отличается от простых смертных. Нейрофизиологически — может быть. Но это лишь ничем не подтвержденное допущение. Мандельштам любил сдобные булочки, что никак не изменяло его природу, а лишь давало поэту — надеемся — кратковременное наслаждение. Но если бы Мандельштам «любил» морфин и кокаин, разговор был бы другой, поскольку химические вещества изменяют психику.

Вдохновение само по себе есть измененное состояние сознания, так же малоизученное, как феномен таланта, а тем более гения. Стимуляция извне, как показал минувший век — век отчаянных экспериментов человека с рассудком и всем, что выходит за его рамки, — не всегда служит надбавкой к творческому началу, зато бесперебойно убивает его носителей. После самоубийства Бориса Рыжего, по многим признакам наследника Есенина, Высоцкого и Рубцова, критики и мемуаристы самозабвенно писали о том, что решение поэта было связано с невозможностью вынести некую боль. Но поэтические шедевры не создаются во время приступа стенокардии или при воспалении тройничного нерва. Поэзия есть акт преодоления метафизической боли — страдания — и преображения, претворения ее в слово. Не преображенное, не преодоленное страдание рождает плохие стихи. Рыжий писал хорошие. Самоубийство же является актом глубоко иррациональным независимо от того, сводит ли счеты с жизнью поэт или дворник. Впрочем, Борис Рыжий массовой культуре не принадлежал, с него и спрос иной.

70-е годы начались со смертей от передозировки двух стержневых фигур рок-культуры — Джими Хендрикса и Дженис Джоплин. Частная жизнь западной и русской звезды отличаются, как жизнь соседей по лестничной клетке и родственников, обретающихся на общей кухне. Смерть зачастую более сильный стимулятор моды, чем жизнь. В свою очередь мода исходно есть всегда подражание недоступному. Триада sex-drugs-rock-n-roll после гибели нескольких знаменитых персон вышла из повиновения и за истекшие

десятилетия убила миллионы обычных молодых людей, вероятно, могших как-то по-иному распорядиться собой. В 70-м же году Всемирная организация здравоохранения (ВОЗ) признала алкоголь наркотиком.

Выпивка извечно была дополнительным стимулятором художника, и никто так и не смог объяснить, связано ли это с невероятным расходом энергии или, напротив, подстегивает ее нехватку. И с наркотиками «мастера искусств» экспериментировать начали не в XX столетии. Ими баловались и Байрон, и Бодлер, и многие другие. Но лишь культуру 70-х можно в целом признать наркотизированной — следовательно, созданной в особом даже по сравнению с вдохновением состоянии. К тому же 70-е знаменовали начало перехода от модерна к постмодерну. Русская культура — литература в первую очередь — оставалась глубоко морализированной и регулярной в смысле средств выражения. И когда после поднятия «железного занавеса» на сцену вышла новая труппа, оказалось, что господа артисты безнадежно опоздали к началу представления, а старый состав ни за что не хочет покидать прогнившие подмостки.

После триумфа Бродского ни один из русских художников слова не снискал мировой славы. Исключение составили самые консервативные жанры, как вокал, или самые неформализованные, как живопись. Высоцкий попал в своеобразный капкан. Он был без сомнений одним из первых постмодернистских артистов и притом вполне традиционным поэтом. Дело не в склонности к регулярным размерам и рифме. Западу была совершенно непонятна его социальность и масочность, целиком привязанная к местной почве и только на ней вызывающая адекватную реакцию. Постмодернистской была его жизнь с немотивированными страданиями и идущим от лицедейства, а не от реальных обстоятельств надрывом. Тем же отличались Хендрикс и Джоплин, Моррисон и Кобейн. Не имея никаких видимых проблем, кроме непреодолимой тяги к самоистреблению, они рвались «из сил и из всех сухожилий», доказывая миру то, в чем сами не были уверены и что в сознании обычных людей укладывается в четкую формулировку: «с жиру бесятся». В то же время Боб Дилан, художник, жанрово очень близкий к Высоцкому, до сих пор активно работает, и каждый его новый альбом заставляет изумляться мастерству и вдохновению.

Мир, несомненно, лежит во зле, и это обстоятельство, возможно, самый сильный толчок к творчеству в мировой истории. Но XX век словно в насмешку дал в руки художнику мешок с деньгами — об этом писал еще Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература». Держась одной рукой за этот мешок, другой, по идее, должно быть совестно указывать миру путь к свободе. Ничуть не бывало! «Болезнь к смерти», как выражался философ Кьеркегор, многое оправдывает задним числом. Закавыка в том, что легитимное благосостояние западных звезд и разрешенное избранным партией и правительством советским художникам благоденствие с толикой бесчиния — разной экономической и моральной природы. Когда одна уральская старушка услышала пение Высоцкого, она вполне резонно спросила: «Че он так горюет-то?» Ответить ей, что человек из магнитофона не может с первого раза дозвониться в Париж, не повернулся язык. «В этом есть, как мне кажется, какой-то вычур», — как говорил о некоторых песнях Высоцкого Л. Филатов.

Постмодернизм окончательно подорвал основу партийного постулата о принадлежности искусства народу. И постмодернистская нота Высоцкого апеллировала не к уральской старушке и не к таким, как она. В непритворной же, но совершенно ирреальной боли, которая терзала его, в минуту протрезвления сознается любой алкоголик. И он же в дни опьянения будет этой болью искусно спекулировать. Смерть Высоцкого длительное время была окутана тайной и поэтому вызывала бесчисленное множество кривотолков. Кто-то немного наивно, но, по сути, верно подметил, что если бы публике было известно о наркомании прославленного барда, он не стал бы таким прославленным. В России публичным людям прощают только те грехи, которыми грешно большинство. Действительно, в сети не редкость встретить такие записи: «Читала о последних днях Высоцкого. Мое знание о том, что он был наркоманом, о его поведении на работе и в семье стало мне мешать воспринимать его талант». Наши люди — моральные максималисты, и с этим ничего не поделаешь. Поэтому так часто они предпочитают ложь.

Связь творчества с той или иной патологией — идея эпохи модерна, любившей такие сближения. Американский психиатр Дональд Гудвин задал риторический вопрос: «Может быть, у литературного

дара и алкоголизма одни и те же корни?» Словно подслушал покойного смоленского поэта Петра Боровикова, читавшего от безысходности свои стихи (надо сказать, весьма элитарные) где и кому угодно: «Литература, в сущности, есть пьянство». А ученые Университета Джона Хопкинса считают, что гения не следует лечить от маниакальной депрессии — это его нормальное состояние. Такого же мнения в отношении Высоцкого придерживается его фанат и истовый собиратель Марк Цыбульский, психиатр по профессии. Мнение, будто удел гениальных состоит в том, чтобы страдать различными отклонениями психики и тем радовать дюжинных, вызывает внутренний протест и заставляет задуматься, не лучше ли миру совсем обойтись без гениев. Мир, впрочем, в видах самосохранения к этому постепенно и склоняется.

Публицист и апологет Александр Ткаченко (тезка покойного директора ПЕН-центра) писал где-то на просторах сети: «Не стоит рассматривать человеческие пороки как приложение к гениальности. Алкоголизм и наркомания Высоцкого не были оборотной стороной его поэтического и актерского дарования... Когда искусство начинает требовать человека целиком, оно превращается в идола, требующего человеческих жертв... И сожгло его (Высоцкого — **МК**) не творчество. Сожгли страсти». Да уж! Если бы человек таких страстей, как Высоцкий, был законченным трезвенником, дионисийское начало все равно взяло бы в нем верх. В юности его могла подвигнуть к роковой зависимости генетика: в семье «злоупотребляли» две тетки и дед по материнской линии. Но, насколько известно, в огромной степени склонила мода: прикладываться к рюмке в интеллигентной среде к концу 50-х стало обыкновением. Из каждой тысячи выпивающих становятся алкоголиками от 10 до 45 человек. Высоцкий впервые попал в наркологическую клинику в 26 лет.

Но наиболее вероятной причиной столь раннего развития неизлечимого недуга была абсолютно неуправляемая, «рогожинская» природа актера. Талант она периодически обостряла, а организм убивала. Тяга к смерти, очевидно, имеет общие черты на всех континентах. Но Америка эпохи психоделической революции мало похожа на стремительно алкоголизирующийся СССР 70-х. Государственная монополия на продажу спиртного вливала в бюджет

до 58 миллиардов «пьяных» рублей ежегодно — иначе 400-миллиардный бюджет треснул бы по швам. Бухую пустопорожность тех лет честнее всех изобразил в «Афоне» Георгий Данелия. Но герой картины — «маленький человек» в большой пустоте. Высоцкий был всенародным Афоней. Его «прорабатывали» на собраниях, увольняли, принимали назад и прощали, прощали, прощали. И, поскольку адский клубок его жизни стремительно разматывался в России, всегда находилась женщина, добровольно кладущая себя на алтарь спасения любимого, менее всего склонного спасаться.

Вопрос, когда Высоцкий пристрастился к наркотикам, остается открытым. Связано это не столько с многолетним утаиванием прискорбного факта, сколько с общим пошехонским невежеством в данном вопросе. Мне рассказали, как в маленьком русском городе в середине 80-х хозяева частного домовладения стали обнаруживать у себя на огороде невесть откуда берущиеся всходы конопли. Они боролись со злостным сорняком всеми способами — ничего не помогало, — пока однажды не поймали ближайших соседей за сбором этой пакости, годящейся, по мнению потерпевших, только на веники. Но даже после выяснения отношений никому не пришло в голову, зачем на самом деле соседи регулярно кидали в чужой огород семена каннабиса — рода однолетних лубоволокнистых растений семейства коноплевых. Только когда нагрянула милиция и борцов с сорняком призвали в понятые, они в ужасе прозрели: соседи просто-напросто варили «дурь» для внутреннего потребления и на продажу. Поэтому от их жилища так несло ацетоном — в нем вымачивали сырье.

Когда В. Смехов говорит о необычайном внутреннем резерве Высоцкого как одной из его личных тайн, сдается, что время сняло с этой тайны завесу. Художник эпохи постмодерна получил за свои деньги возможность обеспечить себе перманентную Болдинскую осень. Симптоматика, по мнению наркологов, показывает, что Высоцкий стимулировал организм химическими препаратами активного действия задолго до даты, поставленной биографами. Только амфетамины дают возможность не спать по несколько суток, вселяют нечеловеческую бодрость и энергичность, обостряют восприятие и внимание. Недаром препараты этой группы выдавались во время II Мировой войны американским солдатам. Наши обходились наркомовским жидким пайком.

Человеку несведущему весьма сложно обнаружить проявления «обколотости», особенно когда дело касается опытного наркомана. Если не следовать шаблону, будто человек, «закинувшись», немедленно начинает громко хохотать или «гонять мультики», то бишь галлюцинировать, химическая зависимость долгое время проявляется разве что повышенным тонусом, чего первоначально Высоцкий и добивался. Это потом его коллеги по сцене признали, что в последние годы он «ширялся» во время спектакля и «лекарство» добрые друзья привозили ему прямо в гримерку. Одна из главных установок наркомана — не «спалиться», то есть как можно дольше не выказать признаков зависимости.

Марина Влади заверяет, что поняла, как далеко зашел Володя, чуть ли не за год до его смерти. Это более чем странно, если знать, что Влади пережила наркотическую беду со старшим сыном, а западные интеллектуалы того времени сплошь «сидели» кто на чем горазд и мерли безостановочно. Но если поверить словам «колдуньи», то из этого следует, что супруг ее был на редкость социально адаптированным больным. Неосведомленность людей, окружавших Высоцкого, ничто по сравнению с беспомощностью медиков, якобы врачевавших, а на самом деле вольно или невольно убивавших его. По допотопности методики лечения «подобного подобным» и сумасбродности альтернативных способов мучительное умирание Высоцкого напоминает кончину Гоголя, которого погружали в холодную воду, затем обкладывали горячим хлебом, а затем приставляли к носу пиявок.

Психиатр-нарколог Петр Каменченко, никакого отношения не имевший к экзотическим способам лечения, гораздо позже дал такое заключение о смерти Высоцкого: «Умер он, скорее всего, от острой сердечной недостаточности, вызванной тяжелой абстиненцией, которая, в свою очередь, стала следствием алкоголизма, приема наркотиков и бесконтрольного употребления снотворных и успокоительных препаратов...» С. Кузнецов пишет по тому же поводу: «Убиравший месячный запас «лекарства» за неделю, изображавший печеночные колики в приемном покое «скорой» и выпивавший залпом поллитра водки, он и здесь оказался в международном контексте: именно так и заканчивались семидесятые, веселая эпоха широких клеш, платформ и веры в то, что кокаин не вызывает привыкания...».

Доктор Каменченко пытается непредвзято взглянуть на проблему наркомании 70-х: «...к наркомании в те годы в СССР относились не как к болезни, требующей серьезного лечения, а как к социальной язве и уголовному преступлению». Сталинское «нет человека — нет проблемы» сменилось едва ли не более циничным брежневским: «нет проблемы — нет человека». Компетентные люди утверждают, что проблема не только имелась, но цвела буйным цветом. Просто денежной массы на руках находилось гораздо меньше, и наркоманы 70-х, как и книголюбы, потребляли все, что удавалось добыть. Транквилизаторы в сочетании с алкоголем были наиболее распространенными способами «утоления жажды». Большинство препаратов, из которых на кухне экстрагировался кайф, свободно продавались в аптеках и стоили копейки. В Ленинграде памятник Ленину у метро «Московская» с конца шестидесятых носил кодовое название «подзашиби косяк», а на Невском «нарики» не таясь запивали «колеса» водой из автоматов. В моем родном Тамбове только в середине 80-х появилась группа «идейных» марихуанщиков. Их «идеи» заключались в бесконечном обсуждении вопроса, «садятся» или нет на «траву», толкании «телег» — чрезвычайно неизобретательных рассказов о чужих «глюках» — да перечислении имен «употребляющих» американских музыкантов, половину из которых «революционеры» отродясь не слыхали.

Страдания близких наркомана холодному анализу не поддаются. Это ад. Конечно, онкологические больные тоже вовлекают родных в круг своих мытарств, но раком заболевают не по своей охоте. А кайф, что бы там ни говорили, человек изначально выбирает сам. Это уже дальше он начинает управлять и властвовать, лишает воли и разума — и если бы только кайфующего — и убеждает «спасателей» вроде Егора Бычкова действовать средневековыми методами. Наркотизация общества песнями Высоцкого обнаруживается в самых апологетических воспоминаниях о его эпохе. Песни эти вызывают стойкое желание, говоря расширительно, «уколоться и забыться».

Вот мальчик 70-х приглашает друга сделать у него дома записи. «Возьми бутылку, — говорит он, — так принято». Счастливец комментирует это историческое событие спустя много лет: «Первый раз в жизни пью водку. Хмель ударяет в голову. Чувствую себя

сопричастным с чем-то космическим... Я невыразимо горд. Теперь у меня самого есть дома записи Высоцкого!» (если не ошибаюсь, это воспоминания уфимца Е. Пиндрика). А вот цитата из сибирского писателя В. Афонина: «Я всегда плакал, слушая эти песни... стоило услышать голос, меня охватывал озноб, печаль охватывала, черт подери. Самое лучшее тогда — выпить коньяку, водки».

Снисходительная сочувственность к пьющим, особенно знаменитостям, в России до сих пор высока. Алкоголизм слывет не заболеванием, а следствием «переживаний». А выпивку на одну ступень с наркоманией вообще никто не ставит. Любой алкаш искренне презирает «торчков» и считает себя выше и здоровее них. Справедливо заметить, что в последней трети прошлого века все поголовно, как выразился Василий Голованов, «слушали музыку самоубийц», если в нашем контексте подразумевать под самоубийством не только буквальное наложение на себя рук, а растянутое во времени сознательное саморазрушение. Но, во-первых, никто не имел такого влияния и харизмы как Высоцкий, во-вторых, еще только предстоит выяснить, чем в России реально обернулся — теперь уже не для одного поколения — этот «гибельный восторг». Да, не все пристрастились к наркотикам, но почти все переболели — или продолжают болеть — созависимостью. Это обратная сторона любого культа.

Химическую зависимость лишь недавно признали семейным заболеванием и начали говорить и писать о неслыханной дотоле проблеме. Алкоголик зависит от бутылки, а близкие — от необходимости его опекать. Поэтому членов семьи алкоголика психологи называют созависимыми. Копируем с медицинского сайта: «**...** созависимый человек теряет свою собственную жизнь и начинает жить жизнью зависимого близкого... Созависимый человек нуждается в выздоровлении не меньше самого алкоголика или наркомана». Социальные отношения в России глубоко семейственны. Дама, которая призналась, что «плохое поведение» Высоцкого мешает обожать его, как прежде, лишнее тому доказательство.

В созависимой среде роли четко обозначены. Там всегда присутствуют Преследователь и Спасатель. Один вечно пилит и проклинает («Чтоб ты сдох!»), другой вечно жалеет и пророчествует («Сдохнешь без меня под забором!»). Беда в том, что и тот, и другой одинаково мешают алкоголику и наркоману бороться с болез-

нью. Если перевести проблему в иную плоскость, то все мы «преследуем» государство, сидящее на сырьевой игле, и «спасаем» его, надеясь, что само по себе откуда-то возьмется толковое и честное правительство. В свою очередь государство, деря с нас три шкуры, не прекращает патерналистских потуг.

Родные наркомана годами ждут и свято верят, что в один прекрасный день он по своей воле «соскочит». Но у больного нет воли, и созависимые постепенно тоже лишаются способности принимать решения и реализовывать их. Они начинают переносить свои проблемы вовне, валя вину, которая их мучает, на других людей, на систему, страну, Бога. Но это не избавляет от страха перед завтрашним днем — да что там! — нынешним вечером, а только усугубляет его. Страх порождает ригидность — «застревание» на некой психологической точке, сдвинуться с которой нет сил. И тогда наступает самое страшное — созависимые впадают в зависимость, теми же «лекарствами», с которыми боролись и от которых пытались спасти близкого человека, силясь избавить себя от этой бездвижности.

Это, разумеется, метафоры социокультурного мазохизма, коему подвержены не только поклонники Высоцкого, но и все «застрявшие», душевно ригидные, кто переносит ностальгию по своей молодости на одно, пусть и самое знаковое, имя или на выдуманную, никогда не бывшую страну. «Почестей игла» навредила Владимиру Высоцкому ничуть не меньше, чем игла медицинского шприца. Г. Яропольский, чьи строки вынесены в эпиграф, напомнил мне слова Д. Дж. Сэлинджера: «Успех деморализует, успех лишает стимула для дальнейшего творчества». Сэлинджер, последнюю треть жизни проведший фактически в затворе, знал, что говорит. Но для актера такой образ жизни немыслим.

Высоцкий, по преимуществу актер, был одновременно и зависим от наркотика государства, которое он ненавидел, и созависим в этом с большинством советских людей. Презрительно-прозрачный эвфемизм «совейский», придуманный Высоцким, многое объясняет в его истинном отношении к стране, руководителям которой он пел свои «антисоветские» песни. Муссирование идеи некой несвободы, томившей его, не более чем попытка оправдать эту несвободу и ее проявления в быту и творчестве. Внешне свободнее Высоцкого трудно подыскать личность, родившуюся в СССР

не в семье Брежнева или Михалкова. Внутренняя же несвобода не зависит от места проживания и социального положения. Высоцкий мог покинуть страну в любой момент — и не покидал. Мог уйти из театра — и не уходил. Мог упорядочить личную жизнь — и с каждым годом только больше ее запутывал. Неумение или нежелание справиться со страстями ни к экзистенциальной, ни к онтологической свободе отношения не имеют. Это глубоко личная проблема — на выходе трагедия — индивидуума. По этому поводу вспомнились стихи — кажется, владимирского политолога Романа Евстифеева:

По радио поют, что нет причины для тоски,
И в этом ее главная причина.

То, что впервые годы после театрального вуза Высоцкий не получал главных ролей, — обычный штрих к биографии актера: все они поначалу вынуждены сидеть в карантине и зубрить боевой устав пехоты. Поведенческим аналогом Высоцкого можно считать знаменитого шансонье Сержа Генсбура, мастера эпатажа, великого любовника и безобразника. Но Генсбур никогда не стоял навытяжку на собрании, где его «прорабатывали». Он следовал собственным установкам без рефлексий, невзирая ни на какие моральные препятствия. Исполнял «Марсельезу» в стиле рэгги. Заставлял партнершу имитировать оргазм при записи шлягера. Сжигал 500-франковую купюру перед телекамерой. Не пытался избавиться от алкогольной зависимости, но, напротив, всячески ее культивировал. Эпатаж — не единственная стезя художника, — а Генсбур был выдающимся художником. Речь лишь о пресловутой свободе, которая, увы, достигается на 99 процентов за счет душевного и физического комфорта ближних и их способности понимать и прощать. В результате свободный от рождения выходец из Одессы Генсбур прожил на девять лет дольше Высоцкого, и его последний альбом можно смело назвать вершиной творчества.

В очередном перепеве Горациева и пушкинского «Памятника» (стихотворение Высоцкого так же и называется) автор опасался, что после смерти подвергнется «суженью», то есть ноу-хау Мити Карамазова будет внедрено в культурное производство. Но его, напротив, непомерно «расширили», надув водородом возвеличивания и обнеся забором нерассуждающего охранительства. Можно, конечно, перевести стрелки на придуманного Тыняновым

«лирического героя». Но корректно ли говорить о лирическом герое применительно к направлению, аттестующему себя как «авторская песня», и к поэту-актеру, писавшему и даже похороненному «в образе»?

Созависимость в России неотделима от создания культа. Культостроительство — выделение из социума той или иной фигуры и наделение ее демоническими или сакральными свойствами — берет начало в русском коллективизме. Современный философ Мирча Элиаде писал, что при встрече с сакральным человек соприкасается с совершенно иным миром, иными переживаниями, которые, в противоположность обычной жизни, наполнены ценностью и смыслом. Поиски смысла, которыми исторически озабочен русский человек, далеко не всегда приводят к истине, особенно когда дело касается искусства. Там действуют другие законы, во многом основанные на подмене или замещении любви. Человек отдает кумиру значительную часть любовного запаса, предназначенного тем, на кого ему часто наплевать. В этом таится сладость кумиротворения и его опасность. Алкоголик или наркоман играют в любой семье и коллективе роль этакого гения места, божка, которому вольно или невольно поклоняются все присутствующие, подстраиваясь под его прихоти и игнорируя собственные интересы и нужды.

«Подменная» любовь, любовь к кумиру, а не человеку, не основанная на духовной трезвости, на четком разделении беды и терпящего бедствие, не только в фильмах Бергмана способна замкнуть человека в клетке созависимости. Любовь не должна мешать развитию и движению личности и превращаться в мономанию. Выздоровление от созависимости и приведение смещенных масштабов к параметрам, заданным замыслом, — дело долгое и нелинейное. Андрей Архангельский ярко выразил противоречия в отношении к Владимиру Высоцкому: «Мне жаль тех, кто в свое время не был подвержен его мощи, таланту, напору — как жаль сегодня тех, кто вовремя не сумел расстаться с его влиянием, чтобы жить самому, своим умом, в новое время».

Толстяк Чепмен убил Леннона, подсознательно надеясь преодолеть созависимость: «Вот был преуспевающий человек, который в каком-то смысле держал мир на цепочке; и был я, даже не звено в этой цепочке, а просто человек без индивидуальности. И что-то

во мне сломалось». Способ был выбран, что и говорить, экстремальный, раскольниковский. Но мотив-то ясен. Русская созависимость не менее, а часто более сладострастна и мазохистична, чем зависимость. Нам нравится «цепочка», приковывающая к чужой славе: наша самооценка неизмеримо ниже западной и представляется нам формой смирения и жертвенности, тогда как на самом деле паче всякой гордости. Избавление от «комплекса Чепмена» должно произойти до того, как созреет шальной план убийства.

Пока писалась эта статья, Игорь Растеряев сочинил и запустил в сеть новую песню — «Русская дорога». Это первая, может быть, со времен «Священной войны» духоподъемная, истинно народная песня, созданная по всем канонам массового искусства:

Вытри слезы, отдохни немного.
Я — русская дорога.
Отходи, а я тебя прикрою
грязью да водою...

Уйдет ли творчество Растеряева на обслуживание неизбежной слепой славы или ему — и нам всем — удастся на этот раз не впасть в созависимость, будет видно, причем очень скоро.

Просто нам завещана от Бога
Русская дорога, русская дорога...

ДЛИННОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

БОРИС ПРИМЕРОВ И РУССКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

«Еще немного слов…»

Я впервые увидела Бориса Примерова в дни его короткой, страстной и неверной славы. В белом блоковском свитере, с глазами в пол-лица, которые, независимо от цвета радужной оболочки, воспринимались как *синие*, он был первым, кто в безоговорочно карих глазах меня-десятиклассницы воплотил неотмирность, высокую *странность* облика Поэта. Поразительно, что через двадцать лет, в другой стране и в совершенно другом обличье, — русского юродивого, *блаженного*, не имеющего с земным блаженством ничего общего, он вспомнил и до мелочей воссоздал давний, деревянно-советский интерьер того тамбовского Дома политического просвещения, где я сподобилась просвещения поэтического. Я была высокомерно уверена, что чужда ему. Борис при встрече цитировал мои стихи и величал меня так, как всех сколь-нибудь приятных ему женщин, — и как я никогда бы не позволила звать себя никому, кроме него: «Ты ж моя цыпочка!» «Цыпочка» происходило явно не из «курица не птица» и пр., а из припадочной нежности этого *странного*, *блаженного* в подлинном, то есть Евангельском, смысле человека.

Любовный экстаз, единственная мгновенная форма слияния двух физически разрозненных душ, некоторыми безусловно фригидными психиатрами тоже считается родом эпилептического припадка. Блаженство же поэтическое, инобытие вдохновения, и того короче, и того сходней с болезнью. Жизнь от мира удается поэту плохо. Прямо скажем, не удается совсем. После того как Борис зеркально повторил гибель Есенина, с которым его так часто, так навязчиво и поверхностно, *невникательно* сравнивали, я поняла, почему он, множество раз возвращаясь к этой теме, все твердил, что ни о каком убийстве здесь и речи быть не может, все повторял про «зеленый вечер», окно и рукав. Примерову ли было не знать о чудовищной сбывчивости стихов, несущих в себе свою магическую природу вопреки всяческому окультуриванию! Я сама уж которое время отмаливаю поставленные в юности «поспешные»

сроки. Ради красного словца поставленные и казавшиеся тогда несбыточно далекими...

Нет, ни на Есенина, не пережившего собственной юности и потери внешней юношественности, ни на Хлебникова, с которым Бориса сравнил автор пока что лучшего из написанного о нем — Владимир Бондаренко, Примеров поэтически не походил. Более того. Перерос обоих и жизненным подвигом, достоинством в падении, которое суждено каждому, хлебнувшему ранней славы, но из приземления после которого большинство выходит переломанными и злобными инвалидами. Падение Икара (Икаром нарисовал его еще молодой и не закитченванный Глазунов) пережил. Падения «Союза советских сказочных республик» — нет. И в эту «сказку», прекрасно осознавая границы ее фабулы, поместил всю свою русскую правду, все взыскание Града Грядущего, как раньше, пока сказка еще была унылой политпросветской былью, помещал ее в миф о Донской вольнице, о великой Империи, — во все, без чего человек становится «эффективным менеджером», но человеком, личностью быть перестает. В последние годы Борис вообще получил к наличным дарам сказочника, мифотворца еще и дар отрезвления, *различения*.

Однажды мы стояли на соседски обживаемой улице, где почти полностью со времени моего поселения сменился состав обитателей. Стояли мы обычно подолгу и как-то взаимоплодотворно молчали. Посреди этого почти патетического молчания Борис произнес: «Русская философия — просто пересказ русской поэзии. Никого близкого к Канту или Шопенгауэру здесь не было и быть не могло». Отечественным участникам диалога свойственно обижаться на то, что сказано собеседником, даже в случае полного внутреннего согласия. И я молча надулась за русскую философию, хотя в иных случаях и иным собеседникам говаривала и похлеще. Бориса такая трезвость после такой эйфории буквально разламывала на части. Это был настоящий абстинентный синдром мысли — со срывами в «искусственный рай», с мечтой и молитвой о возврате наслаждения. Я действительно считаю его «Молитву»:

Боже, Советскую власть нам верни! — самым искренним и высокоштильным и самым детски и Нагорно простодушным стихотворением, написанным после августа 91-го. Я, до одинаковой

глубины души презирающая заискивания как перед властью, так и перед толпой, не прощающая никому ни одного волоса, упавшего с русской головы, всякий раз, читая примеровский псалом, не могу сдержать слез. Потому что Борис выдержал огненное испытание подлинностью, трагедией, которого в литературе не выдержал за истекшие десятилетия никто. И трезвостью, постигшей его на исходе лет, не поступился ни в одном слове.

Держатель державных постулатов, он применил понятие тирании в эллинском гордом жертвенном значении, а не в вульгарно-социальном, когда тираном обзывают наступившего на ногу в трамвае. Государства, просящего милости, а не жертвы, не бывает. Борис верил в добровольную жертву верой своих донских служилых предков. Россия перестала быть для Примерова Царством, сакральной Империей не в 17-м, а в 91-м году. Не слышащие этого элементарно, медицински глухи.

Есенин так и не ушел от навязанного имажинизмом стилистического варварства. Молодой дикости слога отдал дань и Примеров. Его книга «Некошеный дождь» останется в русской поэзии одной из великих книг юности — наряду с обожаемой им «Ордой» Тихонова, с «Камнем» Мандельштама и «Костром» Гумилева. Но на гребне успеха, не ставя его в грош, Примеров направился по страшной, обманчиво прямой дороге совершенства — и уже не свернул с нее. «Экстенсивный», по выражению Мандельштама, путь поэзии — вширь, а не вглубь — был ему заказан. Его последние стихи так же, как путь, которым он шел, ужасают до перехвата дыхания этой достигнутой недостижимостью на фоне общего разгильдяйства, пьяной расхристанности стиха, едва прикрытого съемным лозунгом или фишкой «страдания за народ». Он, ходивший на митинги «оппозиции», не был партийным по самой степной неохватности своей души, в отличие от тех, кто либо корил его по политическому признаку, либо в тех же параметрах превозносил. Примеров страдал уже не до струпьев Иова, а дальше — до соли, которую отдает сожженная земля.

Трезвость убивала миф, миф восставал на трезвость. Уже не владея собой, Борис продолжал удерживать слово в испанском — нет, русском, непарном! — сапоге совершенства — без скидок, без снисхождения, без какого бы то ни было любования своими

язвами. Нет, ни Хлебникову, ни Есенину не суждено было сподобиться таких блаженств, таких пыток. Хлебников разъял язык не «как труп», а как детскую игрушку, чтобы, посмотрев, «что внутри», бросить на потеху дворовой шпане. Есенин ей же бросил под ноги отеческое предание, святыню, которой поклонялся его дед-старообрядец. Примеров «выпарил» стих, как душу свою, — до соли, до перво — он же последний — элемента сущности. Французское слово «шедевр» здесь ничего не объяснит. Никакая цитата не передаст вкуса этого дистиллята. Только и скажешь, если совесть есть: «Могий вместить да вместит».

«Ей жизни не хватало», — написал про дистиллированную воду Леонид Мартынов. Да, возможно такая чистота уже за гранью жизни, и достигшему ее жить больше незачем, как незачем больше чем нечем дышать в разреженном воздухе. Решение, судя по всему, уже было принято.

Той весной Борис явно маялся среди нас.Узнал о болезни Вознесенского. Любивший мою маму за неисчезающий во времени признак породы, просил: «Пусть испечет пирожков. Здесь так никто не умеет. Я отнесу Андрею». Мама испекла. Борис попробовал, похвалил, потом махнул рукой: «Да он, наверное, меня и не пустит». А закомплексован не был ни в какой мере. Застенчив — да. Но говорить мог с каждым на равных. Великий книжник был — не без русской начетистости, но и с широтой приятия всякого таланта, всякой значительной мысли. И наглядно понимал, что респектабельность — только обратная сторона *странности*, ненадежный, гораздо ненадежнее юродства, способ защиты от мира. Не пошел. Может, просто мешать не хотел другому обороняться как умеет. А может, не счел возможным показывать больному, но живому, свою уже потусторонность.

В последний раз я увидела его на платформе. В куртке цвета травы из его стихов Борис стоял у последнего вагона. Живое безжалостно с уходящим, — я торопилась сесть в первый. Борис стоял в позе человека, которому мучительно хочется, чтобы его окликнули. Или, напротив, чтобы не окликали — не *отзывали*, как какого-нибудь проштрафившегося посла. Я хотела бы знать это, Боря, и не смею спросить...

Серединой души

I

Жизнь поэта — заведомая драма, потому что его сообщение миру тайнословно, скрыто от большинства за формой, без которой поэзия теряет силу, как остриженный Далилой Самсон, и завеса тайны, ее общий масштаб приоткрываются только во времени.

Библиографически первой книгой Бориса Примерова была вышедшая в Ростовском книжном издательстве (1964 г.) — «Синевой разбуженное слово». Но собственно поэтический — и эволюционный — счет открыл все же московский молодогвардейский сборник «Некошеный дождь» (1967 г.). Именно с этой книги можно начинать разговор о появлении в русской поэзии имени и автора, не просто занявшего некое «вакантное» место, но вставшего в ряд, который он сам для себя определил и которому до конца был верен, несмотря на единичные отходы в сторону эксперимента или частные неудачи (ни один поэт, включая Пушкина, не написал свод безусловных шедевров). Фразы вроде той, что поэт всегда выходит из ряда вон, мотивированы ложной установкой на абсолютную «оригинальность» и настояны на незрелости произносящих. На определенном этапе «строку диктует» не только «чувство», но осмысленное желание принадлежать некоей последовательности, комплексному числовому ряду, как сказал бы математик.

Поэтика «Некошеного дождя» — яркий образец лирики, которую в таком ряду можно признать романтической, а в индивидуальном проявлении я назвала бы эмоционально-интуитивной. Интуиция — свойство души, одномоментное понимание и объединение истин бытия и его отдельных фрагментов без включения интеллекта, словно само собой. В XX веке носителем наиболее интенсивного дара интуитивной поэзии в России был, несомненно, Сергей Есенин. Сравнение примеровской лиры с есенинской — не просто общее критическое место (а о Примерове на первых этапах его творческой жизни писали много и охотно). Это — явно уменьшенное по сравнению с реальным место, как бы ни был Есенин крупен и любим Примеровым. Но и упоминание самим поэтом в стихах и автобиографических заметках, и ассоциации с другими поэтами, возникающие при чтении, не исчерпывают его родовых

признаков. Хемницер и Капнист, Кольцов, Лермонтов, Некрасов, Фет, А.К. Толстой, Клюев, Блок, Гумилев, Маяковский, Цветаева, Павел Васильев. Плюс современники, которых почитал Примеров. Ведь и Пастернак прямо процитирован в одном из стихотворений:

Пока метут снега во все края
И, как сказал поэт, во все пределы...

И британец Блейк здесь побывал:

Со всем зеленым светом слиться
В просторной капельке дождя. (Ср. у Блейка: «И небо — в чашечке цветка»)

Культура отличается от стихийного любительства тем, что перечень «оказавших влияние» на отдельного автора всегда можно продолжить. В случае Примерова перед нами — плодоносящая ветвь романтической поэзии, и наше дело собрать с нее урожай — или походя сорвать единственный плод.

С середины XIX века развитие книгопечатания начало процесс демократизации литературы. Этот процесс не был одновариантным. К середине века XX он привел в литературу и дал имена авторам независимо от сословия и места рождения, чему можно было только радоваться. Но теперь на наших глазах — уже в цифровую, вытесняющую изобретение Гутенберга эпоху, процесс завершается пародийным преобладанием числа пишущих над читающими. Так в политике демократия постепенно превратила прямые всеобщие выборы в набор технологических манипуляций.

Борис Примеров жил и писал в чаянии Золотого века — абсолюта русской поэзии:

Впустите меня
в девятнадцатый век,
Хотя бы
в начало двадцатого...

В конце жизни он почти достиг идеала. Тем несправедливей сведение сложнейшего организма поэзии в творчестве одного Поэта к единому ориентиру, когда первый пласт ассоциаций норовит стать главенствующим, когда скольжение по поверхности имитирует проникновение на большую глубину. Тогда разговор о поэте можно считать обрывочным, а разговор о поэзии — купированным.

Любовь Примерова к Есенину — факт неоспоримый, как и влияние Есенина на него. Примеров сам об этом сказал:

И грустят мои мгновенья,
Улыбаются века,
Как задумал их Есенин
Издалека-далека...

«Ассоциация» — слово, не раз употребляемое Примеровым в зрелых книгах, не чужое ему и не случайное:

Люблю ассоциаций
Раскованную весть,
В них что-то от оваций,
Гремящих в зале, есть.

Или — более важное для темы — в другом стихотворении:

Толкался в золотую тьму
Неслыханных ассоциаций...

Но поэтические средства, результаты и пути их достижения у Примерова и Есенина не равнозначны, а во многом — провоположны. Есенину в эпоху, вместившую его жизнь, достаточно было родиться в крестьянской семье, после первых публикаций сблизиться с группой новокрестьянских поэтов, затем объявить себя имажинистом, стать невероятно знаменитым при жизни, громко скандалить, ярко и часто жениться, прожить 30 лет и остаться в синклите русской поэзии. Разумеется, при этом надо было обладать гениальной поэтической интуицией и написать хотя бы стихотворение «Отговорила роща золотая» (а Есенин написал достаточно много стихов такого уровня). Но мы не акцентируем внимание на тайне дарования и не исследуем его природу — она непостижима человеческим разумением.

Борису Примерову довелось принадлежать к знатному казачьему роду. Его отец учился в кадетском корпусе, был офицером Красной армии. И только после исключения из партии и увольнения из армии он, фронтовик, перевез семью в станицу Мечетинскую, где теперь улица и библиотека носят имя его сына, и стал работать в колхозе. Примеров, заядлый книжник, интеллектуал, энциклопедист и — по сути — интеллигент не был природным крестьянином. Он хотел стать крестьянским, мужицким поэтом вопреки

биографии, путем сознательного выбора. Эпоха, в которую жил он, постепенно, после весьма непродолжительного внимания к «деревенщикам», начала теснить их на обочину, утратив интерес и к крестьянскому труду, и к деревне как социальной и духовной страте. Есенин первым почувствовал обреченность деревни под стальной пятой индустриализации и оплакал ее. Примеров продолжал служить ей романтически, хотя на полевой стан его, мальчишку, привела большая цена, заплаченная его отцом, продолжал верить, что честный полновесный труд способен преобразить человека и перенацелить с частного на общее:

Народ не терпит словопрений.
Он жаждет честного труда...

То, что Есенину послужило к вящей славе, Примерова привело к трагедии. Есенину достаточно было писать колоритные стихи и совершать экстравагантные поступки, привлекая к себе постоянное внимание. Присутствие Примерова в качестве национального поэта сегодня, когда поэтические предпочтения обусловлены историческим и эстетическим одичанием, требуется доказывать изрядными усилиями.

Вернемся же к «неслыханным ассоциациям». У Есенина отговорившая «роща золотая» по сути локализована пространством стихотворения. У Примерова в пространстве двустишия читаются сразу блоковские «неслыханные перемены», и «Вольному сердцу на что твоя тьма», и «Долго искал я во тьме лучезарного бога», и лермонтовско-гетевская «тьма ночная», в которой спят горные вершины, в сочетании с золотым лучом, осеняющим мятежный парус, и карамзинское «Во тьме ночной явилась буря». Не случайно же в цитируемом стихотворении прямо упоминается имя Карамзина. Ассоциативный ряд можно продолжать. Интересно, что сегодня для молодых «Золотая тьма» — имя роковой героини японского аниме-сериала. Это сочный образчик снижения качества восприятия в эпоху потребления.

Такое впечатление, будто до поздних шедевров Примерова, в которые выковалась чистая интуитивность «Некошеного дождя», никто не дочитал. А может, и вправду не дочитал? Но если читатель совершенно не обязан проходить с поэтом все ответвления его пути, то критику пристала несколько большая любознательность.

К середине XX века поэзия, не впитавшая предшествовавшего, оказалась лишена будущего. Никакая кровь и никакая почва сами по себе, не замешанные на большой культуре, не выведут в вечность, как река, не настоянная на истоках, не выведет в море, оставляя плескаться хорошо если в озерце — а то и в лужице. Во всяком случае, в некоем замкнутом пространстве.

Есениным вовсе не исчерпывается русская интуитивная лирика. Она ведет начало безусловно от фольклорного параллелизма — соположения идентичных или сходных по грамматической и семантической структуре элементов в соседних частях текста. Достаточно внимательно прочесть одно из загадочнейших стихотворений «Некошеного дождя» — да и всей поэзии минувшего века — «Демон, в сторону вечера шедший», чтобы сообразить, о чем речь:

Ничего,
Кроме взрослого детства,
На которое стал похож.

Ничего,
Кроме желтого хруста
Чуть примятой,
Худой лебеды,
Ничего,
Кроме нового чувства.
Ничего,
Кроме света звезды.

Культура — система нематериальных ценностей и отношения к ним различных групп общества. Поэзия — тоже система, куда более лаконичная и стройная, подхваченная и развитая человеком на заре прозрений и сотворений культурных ценностных. Поэзия — преодоление хаоса созвучиями с тех пор, как человек постиг, что ему эти созвучия подвластны в слове, как природе они подвластны в ее цикличности и возобновляемости. Интуитивность вовсе не исключает системности. Напротив — предполагает ее как гарантию от ухода в абсурд и бесформенность, что для Примерова было равносильно богооставленности:

Кутаясь в абсурд и пятясь,
От меня уходит Бог.

Один из самых любимых поэтов Примерова — Кольцов — первым отважился привести в систему русский песенный фольклор. Регулярная поэзия — совокупность и нескончаемая варьируемость приемов. И в стихотворении Примерова с эпиграфом из Кольцова первая строфа является, может быть, наиболее полноценной, практически неотличимой реконструкцией одновременно и кольцовского, и собственно фольклорного приема:

Окати меня
Алым зноем губ,
Али я тебе
Да совсем не люб?!

Конечно же, на это стихотворение тотчас же была сварганена пройдошливая пародия:

— Боря, свет ты наш,
Бог тебя спаси,
И на кой ты бес
Стилизуисси?!..

Впечатляет непринужденное соседство Бога и беса, удостоверяющее смежное положение самого жанра. Можно было бы и пройти мимо этого ничтожного факта. Но, с одной стороны, пародия — уже знак некоторого общественного внимания к явлению литературы, с другой — очень часто, особенно когда окололитературная публика не в ладах с языком страны компактного проживания, реконструкцию путают — или сознательно выдают — за стилизацию. Стилизация – это умышленная имитация художественного стиля. Реконструкция — воссоздание стиля на новых принципах. Спародированному стихотворению предпослан эпиграф из Кольцова: «Обойми, поцелуй...» Значит, мы имеем дело с совершенно сознательным поэтическим действием. Не противоречит ли это тезису об интуитивной природе поэзии Бориса Примерова? Ни в малой степени!

Философ Жак Маритен (а Примеров прекрасно знал и любил западную философию) писал, что поэтическая интуиция — это «неотъемлемый от поэзии род познания... единый с самой ее сущностью». Интуицию Маритен определял как «понятие свободного творческого начала духа. У ремесленника творческое начало духа

как бы связано или подчинено какой-то частной цели — удовлетворению некоторой частной потребности. У поэта же оно свободно, ибо оно стремится лишь порождать в прекрасном, а прекрасное, будучи трансценденталией, допускает бесчисленное множество возможных воплощений и предоставляет неограниченную возможность выбора». Регуляция этих воплощений и способы осуществления этого выбора и составляют поэтическую систему.

Борис Примеров для своего времени выбрал (в той степени, в которой выбор не ограничивает интуицию), наверное, самый трудный и отважный путь — следование традиции и предпочтение частного общему. Последовательность здесь настолько строгая, что иногда кажется, будто традиция начинает довлеть и мешать ходу поэтической мысли. Но каждое следующее стихотворение опровергает идею культурной ограниченности и подтверждает мысль о сознательном самоограничении — вплоть до самоотвержения. Донское происхождение и вынужденная обстоятельствами крестьянская, деревенская закваска («Сельский мальчик, деревенской выпечки...») давали Примерову немалый маневр и солидную фору. По тем временам, на которые пришелся пик примеровского творчества, региональность еще могла предоставить и значительные дивиденды, не обязательно материальные, но всяко выводящие наверх. Но Примеров, никогда не терявший видового начала, никогда не забывавший о своем донском казачьем происхождении, предпочел общенациональное, родовое. Образ степи — один из стержневых архетипов его поэзии. В книге избранного, в большом массиве написанного это особенно очевидно:

Беспредельная степь
И дорога
Столбовая
Одна
Предо мной...

Здесь явно слышится однозвучно гремящий колоколец, под звук которого «ровное поле», то есть степная дорога, «пылится слегка». Десятки раз в разных контекстах пропевается Примеровым парафраз на темы ямщицких русских песен, как в приведенной цитате. Но «Небесные степи Придонья», «Полночные степи стрибожья», «От Дона поступающая степь», как и другие автохтонные мотивы, всегда

уводят Примерова в «былинную длинную степь», в степь державную — «государыню-матушку». Снова и снова возвращаясь благодарно к месту своего рождения («Мне на дорогу выдали задаток –/ Степную неизменную звезду»), поэт продолжает восхождение к эпосу, вертикально направленную погоню «за всем песенным на Руси». И только в этом сочетании и чередовании местного и общесущностного Борис Примеров становится национальным русским поэтом:

Как сторону свою степную,
Как снег, как вещую слезу,
Неведомою силой чую
Первоначальную красу.

Только так «строка, воспитанная степью» претворяется в поэзию, воспитанную Творением и державной Русью, а степной пейзаж превращается в столбовую дорогу, то есть, согласно академическому словарю, главное направление развития.

Охранительная позиция в поэзии, так же как в политике, способна и полностью обезличить, и всецело перевоплотить носителя. Вопрос о развитии и новизне приема или образа в данном случае — далеко не праздный. Действительно: что традиционный поэт привносит, чем дополняет и приумножает написанное до него в том же идеологическом ряду? Может быть, он просто искусно повторяет зады, притом топчась на месте и тормозя это самое развитие, эволюцию, которая в искусстве занимает место «прогресса»? В раже «новаторства» именно так часто и кажется. Но так ли это?

Поэтические системы — открытые, саморегулируемые. Настоящий поэт берет отовсюду и пользуется всем без стеснения, будучи не без оснований уверенным, что словесный мир принадлежит ему по праву рождения. Но к поэтической системе необходимо подобрать ключ, который, как правило, в ней же и спрятан. Как в сказке: игла — в яйце, яйцо — в утке, утка — в зайце, заяц — в кованом ларце, ларец — на вершине старого дуба. А дуб в дремучем лесу. Только в сказке поиск должен привести к смерти Кощея, а в поэзии — к разгадке тайны, разгадке всегда частичной, неполной, ограниченной восприятием разгадывающего. Однако без этих попыток стихи рискуют остаться механическим набором слов.

Мне представляется неверным сравнение глубоко и органически системного Примерова с Хлебниковым. Сравнение это, правда,

проходит по тому же внешнему ряду, как и поиск есенинских мотивов. Странность облика поэта, его своеобразное юродство в миру проявляется весьма различно. Белые блайзеры и шейные платки Андрея Вознесенского в свете вечности преломляются под тем же углом, что и наволочка Хлебникова, в которой он держал черновики. Принцип «подальше положишь — поближе найдешь» действует тут безотказно. Кстати, Примеров в конце жизни понял это и часто говорил о фольклорной основе поэтики Вознесенского, казалось бы, бесконечно далекой от его собственной. Борис действительно мало думал о том, во что он одет и как выглядит. Но речь не о внешнем облике и не о покрое пиджака.

Понятие «антисистема» ввел в обиход Лев Гумилев. Систему от антисистемы, по Гумилеву, отличает созидательность и динамика. Антисистему, соответственно, деструктивность и статичность. Хлебников в этих атрибуциях — антисистема. Потому он и соблазнил столь многих. В антисистемном подходе есть свои достижения и озарения, как в лепете ребенка случаются умилительные находки и нестандартные сочетания слов. Более того: антисистема, если говорить о поэзии, часто освежает прием, расширяет технические возможности (а эта сторона тоже неотъемлема от поэзии) и раздвигает рамки формы, в которые заключен поэт в результате отбора средств. Но антисистема, возводимая в систему, теряет эти свойства. У нее два врага: самодовольство и иллюзия универсальности. Если бойкого на язык ребенка отправить на заседание парламента или поставить преподавателем риторики, немедленно обнаружится его неготовность к регулярной деятельности. Если деструктивного экспериментатора объявить лидером и флагманом, вскоре выяснится, что строй распался, а эскадра близка к затоплению.

II

Недавно увидела объявление: «Сегодня акция: будут раздавать поцелуи. По три в одни губы»...

Лучшего названия для этой книги — «И нецелованным умру я» — подобрать было нельзя. Но название, как и само полустишие, пугающе, до противоречивости мистично. Один из ключевых образов, буквально отпирающих ларец поэзии Бориса Примеро-

ва, — поцелуй. В сочетании с общим пафосом его стихов этот образ безусловно восходит к теме смерти и воскрешения, а не к чисто эротическому переживанию, как «Дыханьем пламенным дыхание ловлю» Фета или множество других «поцелуйных» стихов. Как говорил Овидий: «Какой умный человек не примешает к нежностям поцелуев?» У Примерова, мастера любовной лирики, разумеется, есть и такие стихи. Другой поэт — Владимир Леонович — связал поцелуй со звуком и слухом, основными инструментами поэта: «Поцелуй — звук для слуха разбуженного!»

Христианское *целование* наиболее полно — и непостижимо для человека, воспитанного в ином исповедании, — отражает этот мотив в чине погребения: «Вчерашний день я беседовал с вами, внезапно настиг меня час смертный — но прошу вас всех и молю — молитеся за меня Христу Богу, да не изведен буду на место мучений, но да вселит меня Господь Бог идеже есть свет неприступный». Часто концевые истины изрекают совершенно не известные поэты. Так и об архетипе поцелуя Примерова, сам того не подозревая, высказался Юрий Воротнин, сочетающий стихотворчество с руководством истринским ПСО:

Целовать последним целованьем
И последней жалостью жалеть.

Не забудем, однако, что в мировом фольклоре с языческих времен поцелуй пробуждал от вечного сна многоразличных царевен и королевен. Славянский «поцелуй», по утверждению некоторых лингвистов, восходит к корню «цел» и обозначает ощущение целостности. Псковская первая летопись оставила нам свидетельство первостепенной важности этого древнего обряда: «Еду из града вашего вон, не буди вашего целования на мне, ни моего на вас». Почему же поэт делает такое утверждение: «нецелованным умру» и следом за ним — противопоставление: «А может, вовсе не умру»?

Тема смерти у Примерова, как у всякого большого поэта, проходит сквозь все стихи, прямо или косвенно отражая присутствие смертной памяти и напряженного эсхатологического ожидания — жизни в виду своего последнего часа. Учитывая трагические обстоятельства кончины Бориса Примерова (он ушел из жизни добровольно, но кто мы такие, чтобы осудить этот выбор и оценить состояние, в котором он был сделан), на этом можно было бы и зациклиться. Но приме-

ровский поцелуй бодр и горяч (вспомним мелко спародированный «зной губ»). И здесь уместно возвратиться к Велимиру Хлебникову и посмотреть, как система способна животворить антисистему.

Образ этот словно родился из редкостно цельной строки (за которой следует, как обычно, распадающаяся на звенья цепь слов): «Русь, ты вся поцелуй на морозе!» Правда, хлебниковская строка сама есть парафраз пушкинской: «Как жарко поцелуй пылает на морозе!» Даже восклицательные знаки в обоих случаях подчеркивают прямую аналогию. Но образ Родины через целование — любовное и метафизическое — с такой полнотой впервые дал именно Примеров. Причем образ Родины, России, в ее бесконечной двойственности, смешении уровней — языческого и христианского, эротического и целомудренного, соборного и вольно-индивидуального. А отождествление себя, самовыражение через акт целования: «Я сам, как поцелуй, горю», — кажется, и вовсе не имеет прецедента в русской поэзии. Даже гумилевский горящий «осенней неги поцелуй» не дотягивает до такой аутентификации. Но «гореть» неизбежно оборачивается «сгорать», как заметил тот же Есенин («Коль гореть, так уж гореть сгорая»). Так что и здесь тема смерти, конечности бытия присутствует. Горение, огненная стихия с невероятной соотнесенностью страстного («Я ли не вашего страстного нрава...») и надстрастного присутствуют и в эротической лирике Примерова. Ну кто еще так сказал о любви:

Она как Россия
Сжигает меня?

И у звезд небесных светоносность — не постоянная величина. Но надежда на бессмертие — не простая поэтическая вольность. Цикличность смерти-рождения есть непреходящий признак поэзии:

Я умер вовремя, до света,
И ожил вовремя — к утру.

«Неприступный свет» целомудрия, непроницаемой детской цельности отразился в этой «нецелованности». В. Розанов говорил: «Стиль есть то, куда поцеловал Бог вещь». Это перекликается с известными словами В. Цыбина: «Борис Примеров был один из тех редких людей, кого Бог поцеловал на творчество». Значит, все-таки «целованный»? Но слова и самого близкого человека могут лишь выдавать желаемое за действительное.

Только стихотворный текст если и не отвечает исчерпывающе на вопросы, то хотя бы приближает к ответам. Первый слой в который раз отсылает к Есенину («Только нецелованных не трогай»). Но плавание в более глубоких водах поэзии Примерова снова дает совокупный, не сводимый к отдельной ассоциации результат. «Художественное воззрение отличается тем, что оно не дробит свой предмет и для него всякая часть имеет значение лишь в отношении к целому», — утверждал тот же Розанов. «Нецелованность», нерасчлененность поэтического состава аукается с «нецелованными», не разъятыми на сегменты, монолитными небесами. Но «нецелованный», как оказывается, совершенно не равнозначно «не целующий». И очередной образ степи, «зацелованной небом», это подтверждает.

Осип Мандельштам, один из самых интуитивных и нередко темных в смысловом отношении поэтов, иной раз выговаривал поразительно точные формулы:

А русскому стиху так свойственно величье,
Где вешний поцелуй и щебетанье птичье!

Растворенность стихов Примерова в природе — и родной степной, и среднерусской, подмосковной, где Борис прожил значительную часть жизни, — не может не бросаться в глаза каждому, кто их имеет. А куда девать роскошно воспетую северную реку Лену:

Во гробу хрустальном, именитом,
На столбах блистающего льда
Без волны покоится над бытом
Зимняя притворная вода.

Но существо этой натурфилософии так же поныне остается за кадром, как и культурный слой, зацепленный Примеровым. «Вешний поцелуй» на фоне «щебетанья» в русской поэзии знаменовал именно слиянность человека с природой и его вечно чаемую целостность. Клюев воссоздал это эпическое двуединство:

Разве зори — не ласка твоя,
И лучи — не твои поцелуи?

Примеров и вовсе передоверил природе акт творчества, как будто человек не думал вмешиваться в него:

И напишут деревья
Ночные стихи.

Или:

Но лучше творящей природы
Я песню не сочиню.

Так Примеров романтически воспринимал мир Божий и себя в нем:

Всеми поцелуями России,
Всеми поцелуями земли.

И «нецелованность» для него была равна как целомудрию, так и личному бессмертию («А может, вовсе не умру»).

Если в искусстве нет прогресса, тогда от высшего образца оно должно двигаться исключительно по нисходящей. Впрочем, и такие периоды в творческой истории человечества — не редкость, и длятся они, как правило, не один год. Отношение к этому, как и ко всему на свете, у носителей культуры не просто разнится, но сама эта разность может развести их по противоположным лагерям, определить в разные школы, навеки перессорить и даже ввергнуть в долгую войну. Борис Примеров считал прогресс порождением лени. Не «безумной, легкой, милой», которая разлита волоокою полночью «над полем душистым», но тлетворной, тормозящей человека в его нравственном движении. Прямо так и писал о начале компьютерной эры:

Лень — родная мать прогресса –
На железе том стоит.

Не станем спорить с этим утверждением — лишь примем его во внимание, рассуждая о поэтике Примерова. Лень — это человеческое качество, о чем поэт и говорит. Машина не умеет лениться. Поэтика же проявляется не в декларациях, а в метафорах: «Лень — черная птица прогресса».

Но если термин «прогресс» (вообще весьма условный) не применим к искусству, то можно ли применить к нему, особенно к такой специфической форме культуры, как искусство слова, понятие «эволюция»? В смысле многовариантности развития — да. Борис Примеров вовсе не отрицал «прогресса». Однако он понимал тупиковость слепого следования ему. Но и эволюция так же точно может быть слепа и непредсказуема. Иначе в ходе нее не исчезали бы целые виды — в том числе и в культуре. Мы говорим о поэте не просто глубоко традиционном, но традиционном сознательно —

с точки зрения ресурсо— и культуросберегающей функции традиции — в данном случае традиции поэтической. Сознательно не значит слепо. Когда Примерову понадобилось написать «под Маяковского», он написал целую поэму («Ау!»), используя вполне модернистский и пародируя шестидесятнический арсенал. Поэма в целом не кажется мне удачной, однако делает доступным ответ на вопрос: «что хотел сказать?» А уж «как вышло» — совершенно другая проблема.

«Как вышло» начинается там, где жажда совершенства становится сильнее собственно стихотворного голода, когда кажется, что стихи обретаются вовне и лишь проводятся сквозь поэтическое сознание:

И я, пылая, верил свято
На восемнадцатом году
В стихотворенье в три карата,
Которое вот-вот найду.

Эта жажда и эта зрелость настигли Примерова в книге «После разлуки» (1983). Они накрепко связаны с поэтической рефлексией — чередой сомнений в себе и своем предназначении:

Я помню день — в нем посадил я вишню.
Не помню только, как она росла.
Не помню, потому что жизнь не вышла
Такой, какой задумана была.

«Демон, в сторону вечера шедший» (такие строки поэтам обычно снятся) если и не достиг цели своего пути, то вплотную к ней приблизился. Дальше ему предстоит сделать новый выбор: падший ангел имеет полную свободу вознестись туда, откуда пал. Юность редко питается воспоминанием: жизнь слишком полна впечатлений, получаемых за так, даром. «После разлуки» — книга родовой памяти. В примеровских книгах, последовавших за «Некошеным дождем», присутствует некая растерянность после ошеломительного успеха, и потому нет-нет да используются актуальные мотивы, необходимые для самоутверждения в определенной нише. В этом промежутке самым актуальным для поэтов одного с Примеровым направления было противопоставление города и деревни в пользу последней. Причем никто из тоскующих в родовое гнездо не вернулся, что подчеркивает романтическую направленность темы.

А если вернулся, то значительно позже, когда страна, пожертвовавшая крестьянством ради «железного коня», пала, задавленная его обломками. После разлуки — иносказание встречи. Примеров вернулся к «первоначальной красе», когда уяснил нечто, что неизмеримо выше любой актуальности, — непоправимость и невозвратность прошлого:

Да здравствует высокая работа,
Гражданственность людей — любовь к земле.

Тема крестьянского труда выросла не из «направления», а из осознания причин, которые приведут страну к краху, а поэта — к не придуманной, не газетной — подлинной до неприглядности трагедии:

И мерещится мне плаха,
Нота на большой крови...

«После разлуки» — едва ли не последняя поэтическая книга, воспевающая крестьянский труд, оплакивающая выпаренную и развеянную соль земли:

Я, пахарь, смотрю исподлобья
На то, как ложится у ног
Пропахшая старой полынью,
Распахнутая, как уста,
По русской широкой равнине –
Душистая пахота.

Началось это еще в книге «След шмеля»:

Труд тмином, рожью, жизнью пах,
Как первая вода.
И на полотнищах рубах
Осталась соль труда.

Генетическая культура на равных с книжной проступила в стихах, как эта соль. Запоминаемость — неотъемлемый и окончательно потерянный сегодня в тотальных экспериментах признак поэзии — выделяет «После разлуки» из сонма плановых сборников современников Примерова. Конечно, лучше всего запоминаются надписи на заборах. Но никто в здравом уме не отнесет их к высокой поэзии. Стихи Примерова зрелой поры воспроизводятся строфами — или целиком — практически с первого прочтения. Жажда совершенства измучила не одного поэта до полного безмолвия.

Примеров — максималист во всем — не исключение. Но до полного молчания, до перехода «из глагольности в безгласность» (антонимы явно отсылают к прекрасному стихотворению Бальмонта «Безглагольность») ему предстоит сказать еще много — и сказать так, как не говорил никто. Никто, кроме Шукшина в прозе, не сумел предсказать, что именно расхолаживание сакрального отношения народа к труду вместе с кознями спекулятивной политики погубит страну, доведет ее до состояния «офисного планктона».

Борис Примеров встал на сторону своего трудового отрочества — и до конца не покинул этого добровольного поста:

Я не стесняюсь, я — мужик,
Мужицкий у меня язык.

Не «постеснялся» Примеров и добавить к «фирменному» поцелую еще один, казалось бы, безнадежно архаизированный романтический образ — соловья. И если поцелуй знаменует родство и любовное послание, то соловей — совершенную естественность и естественное совершенство. Метафизически в книге «После разлуки» чрезвычайно сильна тема земли как отраженного неба. В поэме «Ау!» тема поднялась до онтологического Откровения:

Сплетались корнями
в земле дерева,
Как на небе вечные браки.

Отражения небесных путей в земных странствиях души обозначились раньше, еще в «Некошеном дожде», да и соловей появился там же:

Каждому свое земное небо
С розовой избушкой соловья...

Но только в «После разлуки» серенькая неприметная птаха стала «земным божеством», проводником творческой свободы и сердечной неволи:

Сидючи на ветках или кочках
Соловей — земное божество –
Песней разражается — и точка –
До разрыва сердца своего.

Но какие нужно перегрузки
Выдержать, набрать всю высоту,

Чтобы так запеть — взахлеб — по-русски,
Да еще при этом на лету!

III

В свой час, в последних страшных стихах Примеров снова и снова будет сопрягать небесное и земное и постигать уровень соответствий отражения и оригинала:

И тяну измученные руки
Увенчать чело венками мук,
А в ответ небес земные звуки
Утоляют жажду жадных рук.

К совершенству, к преодолению романтической страстной стихии Бориса Примерова привела не просто эволюционная логика и возрастная зрелость, но глубоко христианская, православная доминанта развития:

Над Россией,
Как колокол тысячелетний
Литой православной крепи,
Раскачиваемое солнцем медным,
Гудит грозовое небо –
Единое на потребу!

Слова эти о едином на потребу — если кто помнит, были сказаны Спасителем Марфе, сестре Лазаря (Лук.10:42). Связь с другими местами Благой Вести прослеживается очевидно: ***Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам*** (Матф.6:33); ***Старайтесь не о пище тленной, но о пище, пребывающей в жизнь вечную, которую даст вам Сын Человеческий*** (Иоан.6:27). Об искании человеком *единого на потребу* замечательно размышлял св. Феофан Затворник: «Как только придется услышать нам слово о едином на потребу, тотчас приходят на ум потребности, необходимые для поддержания тела, и рождается вопрос: да как же это? Но когда говорится, что надо избрать единое на потребу, то это не значит, что внушается ничего не делать, а только соразмерять труды с достоинством дел: главному делу посвящать главную заботу и преимущественный труд, а делам побочным, придаточным — заботу

второстепенную и даже десятистепенную и таковой же труд... То будет у тебя главное дело, а это все– приделки или поделия, как выражались древние великие подвижники. Нельзя не трудиться и не делать в житейском и гражданском быту, но надо вести эти дела в подчинении главному, в его духе, а не противно ему».

И если *единое на потребу* — поиск Богоприсутствия, то, каким бы поражением ни кончилась последняя фаза земного бытия поэта Бориса Примерова, всякий, кто наблюдал его страсти в исконном смысле этого слова — «горе, страдание», понимал, что имеет дело не с душевным расстройством, а с духовным усилием — и даже сверхусилием, которого человеку, наверное, не суждено вынести:

Пусть полет в небеса
Увенчается крыльев сложеньем
Над последним гнездом.

Демон, как оказалось, шел в сторону следующей за прекрасным вечером непроглядной ночи. Но жалость недоступна только самому демону. А поэтический гений Лермонтова вызвал жалость и к нему. Зрелый Примеров достиг в стихах изумительного смирения. А в стихах, написанных напоследок, превзошел все его мыслимые степени:

Мой жребий — жребий невелички,
Синички в смычке с простотой.

На последних стихах лежит печать нерукотворности, ибо люди *так* уже не пишут. «Шедевр» в буквальном прочтении переводится как «высшая работа», «венец труда». То есть относится к ремеслу. Но в прочтении метафизическом — ровно наоборот: такое произведение воспринимается как созданное безусильно, без трудозатрат, словно бы появившееся само собой или продиктованное автору откуда-то свыше. И поборник труда как смысла человеческой жизни Примеров этого уровня достиг. Тут невольно вспоминается ощущение близкого Примерову Вл. Соколова, на первый взгляд самонадеянное, на более пристальный — закономерное: «Я давно уже ангел, наверно». Если поэтическое совершенство — не пустое мечтание, то Борис Примеров мог спать спокойно:

Жемчужный свет не угасает
Далёко в поле. Высоко
И тихо первая мерцает
Звезда, затеплившись легко.

Твой образ, словно свет жемчужный,
Хранит душа, и ты близка.
И сердце знает: это нужно –
Поля и светлая тоска.

Пушкинская светлая печаль (а русский поэт всегда подсознательно соревнует Пушкину и, никогда не побеждая в этом соревновании, рано или поздно находит в нем утешение) обернулась модальностью, сердечной нужностью тоже исключительно русского свойства — тоской, осветленной воспоминанием, пушкинским образом («Звезда печальная, вечерняя звезда»)...

Примерова убил распад империи. Это столь же общее место в оценке жития поэта, как и его «есенинскость». Будучи невольной свидетельницей этой предсмертной муки, этого страдания в преодолении страстей, я много думала о том, как Борису удавалось создавать такие беспримесно чистые стихи на столь мрачном эмоциональном фоне. Как вообще человек выдерживает несопоставимые и несовместимые перепады состояний — сопротивление среде и полное смирение с неизбежным. Мне кажется, что метаморфоза, происшедшая с поэтом, сложнее любых политических событий. Вечный инсургент, повстанец духа, противостоящий внутренне любой власти, поэт бессилен перед разрушением и гибельностью. Он может преодолеть их исключительно силою слова. Примеров, получивший отрожденный дар чувствовать свою Родину, «Как чувствует земная ветка/Пространство неба своего», перестал ощущать целостность, запечатленную в его нескончаемо варьируемом поцелуе. Настал роковой час, который, по слову В. Леоновича, «и мир худой и братью нашу/ на две свободы расколол». И советская империя стала для Примерова образом этой утраченной целостности, а возвращение в потерянный рай — образом последних чеканных стихов:

Когда-нибудь, достигнув совершенства,
Великолепным пятистопным ямбом,
Цезурами преображая ритмы,
Я возвращусь в советскую страну...

Раскол «на две свободы» — свободу брать и свободу давать — Примеров воспринял как «разъединяющую мглу» на месте прежнего

горнего света поэзии, верно сиявшего ему, как предательство обретенного страданием единства:

Свет этот — бесстрашная крепость:
Предания, лирика, эпос,
Глаза покаянные, трепет,
Земля и духовное небо.
Единое на потребу...

Никогда это сияние, как и возжигающая его любовь, не было самодовлеющим и провоцирующим самодовольство. Драма безысходной, не поддающейся никаким анальгетикам боли была давно предсказана:

Ждут нас боли, боли многие,
Что дремали в дни любви.

Но и раскол, и страда прощания с великой державой (а величие отнюдь не предполагает безмятежности) осенилось великой же общностью:

Ты в общем горе потонула,
Моя распятая душа.

«Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?» — вопрошал обожаемый Примеровым Гоголь. Этот ужас потерянной музыки обессловил самого Гоголя, оглушил Блока, в восторге соблазна призывавшего слушать хаотические звуки, музыкой по определению не являвшиеся. У Л. . Черной в книге «Антропологический код древнерусской культуры» читаем: «Глухота, отсутствие звуков в противоположность голосу признавалась знаком того света, поэтому при покойнике говорили шепотом, а как только покойник покидал родной дом, он переставал слышать, переходил в мир глухих, т. е. в загробный мир». Укорененность в традиции и верность родовой памяти должна была помочь Примерову преодолеть глухоту и ее непременное следствие — немоту. И долго помогала:

Там, где столько сильных похоронено,
Слабое не может прорасти.

Немота для поэта — не просто отсутствие вдохновения, на более доступном языке выражаемое апофазой: «не пишется». Это и отсутствие отзыва — когда ты говоришь, а тебя не слышат. Примерова в последние годы и мучила неуслышанность — больше, неже-

ли забывчивость критики. Помню, как он несколько раз обрывал разговор фразой: «Я об этом еще когда писал!» Но мир, который он так любил, услышал других, ловко притворившихся поэтами, и даже те, кто прежде умел читать стихи, стремительно теряли этот навык. Примеров не мог, не был способен жить по релятивистскому завету Бродского:

Переживи стих.

Переживи всех.

Не пережил! Он судорожно вцеплялся в «заветную лиру» и терял — и вновь обретал — надежду, что только в ней душа «прах переживет и тленья убежит». Он, именно он, начинавший путь с поспешного признания: «Я в Бога, кажется, не верю» (где оглядчивое «кажется» важнее всего остального), пришел к молитвенному стиховому стоянию, как разными путями пришли к нему в итоге веселый Пушкин и неулыбчивый Лермонтов, в посмертной описи имущества которого значились «четыре образа и серебряный нательный крестик, вызолоченный с мощами». Что значат перед этим иноческим перечнем все отрицанья и сомненья молодости! Что значат молодые дерзости перед «одной молитвой чудною», которая остается высокой мистической тайной — ведь в стихотворении Лермонтова не сказано, какую именно молитву творил поэт «в минуту жизни трудную».

Одическая песнь Примерова — стихотворение «Молитва» — несравненный образец этатической поэзии конца XX века. Этатизм — государственничество — по мнению Примерова, всегда был стержнем русского национального характера и обусловливал массовое самопожертвование и отказ от личного благополучия.

Молитва — прямое обращение к Богу. Старец Илий определяет три главных посыла православной молитвы: славословие, благодарение и прошение. «Молитва» Бориса Примерова объединяет их в пространстве одного текста. Торжественная хвала Творцу:

Боже, который Советской державе
Дал процвести в дивной силе и славе,
Боже, спасавший Советы от бед,
Боже, венчавший их громом побед, —

продолжается испрашиванием милости, поэтической ектенией:

Боже, помилуй нас в смутные дни,
Боже, Советскую власть нам верни.

Следующие четыре строки обосновывают просьбу и одновременно заключают в себе благодарность Создателю, попущением Которого утверждалось величие державы:

Властью тиранов, тобою венчанных,
Русь возвеличилась в подвигах бранных,
Стала могучею в мирных делах –
Нашим на славу, врагам же на страх.

Не оправдание тирании, а великое смирение перед этим попущением, приятие *кеносиса* — снисхождения Бога к людям — звучит в «Молитве»! «Смирение есть не уничтожение человеческой воли, а просветление человеческой воли, свободное подчинение ее Истине», — писал Н.А. Бердяев.

Далее, почти до финала, снова следуют вариации прошения, перемежаясь исповеданием в тяжких грехах от имени народа. Примеров, считавший себя плотью от плоти этого народа, не отделяет себя от этих грехов. Идеализировавший романтической своею душой природу, Божий мир, явленный нам в красках, звуках и запахах, поэт оставался неизменно духовно трезв и честен по отношению к людям, этот мир населяющим, и к себе прежде всего: «Народ, ты не прав перед многим». В лучшей примеровской поэме «Лебединое иго», вдохновленной и напоенной Достоевским, эта трудная формула повторяется несколько раз:

Народ, ты не прав пред Россией,
Цветком полевым, жаворонком.

Великий канон Андрея Критского прочитывается в предшествующей завершению части «Молитвы»: **Покаяния время, прихожду Ти, Создателю моему: возми бремя от мене тяжкое греховное и яко благоутробен, даждь ми слезы умиления**. Покаянный канон и моление царя-псалмопевца, первого поэта — провозвестника Нового Времени: **Услышь, Господи, молитву мою и внемли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим, ибо странник я у Тебя и пришлец, как и все отцы мои (**Пс.38:13):

Боже, помилуй нас в горькие дни,
Боже, Советский Союз нам верни!
Русское имя покрылось позором,
Царство растерзано темным раздором,
Кровью залита вся наша страна.
Боже, наш грех в том и наша вина.
Каемся мы в эти горькие дни.
Боже, державу былую верни!
Молим, избавь нас от искушенья
И укажи нам пути избавленья.
Стонет измученный грешный народ,
Гибнет под гнетом стыда и невзгод.

Здесь прямо цитируется и молитва Господня — **Отче наш** («избавь нас от искушенья»). Крупнейший духовный писатель XX века митрополит Вениамин в толковании этой беспрецедентно важной для православного мировосприятия молитвы пишет: «Мир весь запутался в неразрешимых вопросах разного рода. Все в беспокойстве и ожидании еще худших бедствий. Все ищут разрешения мировых узлов. И почти не молятся Богу о помощи в столь великих бедствиях... Мало того, верующие разных направлений, даже и те, которые исповедуют себя открыто христианами, все-таки ищут разрешения мучительных вопросов теми же путями, как и неверующие разных ступеней, то есть умом, политикой, войной, соглашениями, а не молитвой к Премудрому».

В конце 30-х годов, в изгнании, в Нью-Йорке, не чуждый стихотворчеству митрополит написал:

Так было прежде, Русь родная:
Ты верила... А что теперь?
Умом давно тебя я знаю,
А сердце говорит мне: верь!

Эти строки — словно прозорливый комментарий к анализируемому стихотворению Бориса Примерова. Финал «Молитвы» отсылает к древнему чину оглашения: **Изжени из него всякого лукавого и нечистого духа, сокрытаго и гнездящегося в сердце его...**

Боже, лукавого власть изжени,
Боже, империю нам сохрани!

Чин оглашения предшествует таинству Крещения — нового рождения человека. В молитве *Во еже сотворити оглашеннаго* предстает перед решившимся просветиться Светом Христовым *Бог святый, страшный и славный во всех делех и крепости Своей***.** Такого Бога и просил Борис Примеров в исполненных совершенства и одновременно детской наивной бесхитростности строках. «Молитва» — не политический манифест, а назидание скороверам, ставшим у Престола без малейшего понимания взаимосвязи *этого* страха и *этой* крепости. Критическая масса нашего общего скороспелого неофитства слишком мала, чтобы сбылись одномоментно поэтические, даже молитвенные, провозглашения. Остается лишь уповать:

Твое лебединое иго,
Твоя бесконечная власть
Не даст не единому мигу
Прекрасного мира пропасть.

Поэт восстановил утраченную совместными бездумными и бездушными усилиями целостность. Что случилось потом… Повторим: не нам об этом судить. Платон, которого, насколько мне известно, Примеров почитал высшим из философов, говорил: «Если душа есть гармония, то явно, что с непомерным ослаблением нашего тела или с его напряжением от болезней и прочих зол она, несмотря на свою божественность, должна тотчас уничтожаться, подобно тому как уничтожаются и другие гармонии, например, в звуках и во всех художественных произведениях».

«Серединой души», сердцевиной — сердцем — написан свод стихов Бориса Примерова. *Сердце знает горе души своей, и в радость его не вмешается чужой* (Прит. 14:10).

ВОПЛЕНИЦА.
Эволюция и революция Янки Дягилевой

Витгенштейн сказал: «Трагедия в том, что дерево не гнется, а ломается». Еще у него есть хорошая, но какая-то недоведенная мысль о том, что трагедию порождают бесконечно разнообразные обстоятельства. Но трагедия, «породившись», сама плодит какие угодно обстоятельства и последствия, часто не сводимые к первопричине. Случайный инцест царя Эдипа превратился в теорию психоанализа, которая увеличила в объеме снежный ком мифов XX века.

Трагедия начинается с появления обратной перспективы события. Дописьменные поэты теребили жилы животных, натянутые на доску, потому что поэзия была одной из ранних систем информации. Тягучие распевы финно-угорской гаммы кажутся нам бессмысленным занудством или тоскливым излишеством. Однако, возможно, в этих тянущих за душу и что-то в ней смутно бередящих «а-а-а» и «о-о-о» и содержится утраченная информация обо всем, что ушлые археологи вызнают от земли-матушки. Теребя струны, бесписьменные народы налаживали коммуникации. Народы послеписьменные, как мы, врубили такие децибелы, что перестали слышать друг друга.

Трагедия — бочка Данаид: наполнить ее мудрено. Или — бочка для дождевой воды: пока наполняется, вода протухает, в ней заводится разная микроскопная живность. Янка Дягилева из новосибирской панк-тусовки не имеет никакого отношения к организатору русских «сезонов» в Париже, зато звали ее, как белорусского классика. Но дело не в фамилии, а в судьбе. В музыке и слове дело.

В бургах музыку делают, утверждал Шпенглер. «Сделанная» городская музыка десакрализуется, обмирщается, теряет сопричастность. «Музыка», — писал Шпенглер, — это только слово. «Музыка» существовала всегда и повсюду, даже до всякой собственно культуры, даже среди животных». Поэтому музыку, созданную в эпоху появления городов, Шпенглер называл имитационной. Разница между городским романсом и прокатным станом хард-рока в силе звука. И в окружающем ландшафте. Янку преследовали видения «темных пролетов», петли кольцевой дороги. Одна из лучших ее песен посвящена «прогулке по трамвайным

рельсам». За одну жизнь друг на друга находит несколько музыкальных ландшафтов.

Парадокс рока верно подметил в романе «Убежище» Ю. Малецкий (название говорит о социокультурной ориентации романа): «... раскованность... рокеров, в 70-80 годы казавшаяся столь живительной, уже содержала в себе цветы зла, той обыкновенной и страшной расхристанной дикости, той нелюбви и нигилизма, с которой яростно воюет какой-нибудь Шевчук, не понимая, что борется с гидрой безотчетной и потому ужасающей массовости, которую сам же и породил». Любопытно, что Малецкий говорит не о группе ДДТ, а об ее лидере. Рок изначально эгалитарен. По первому замыслу члены «команды» различаются сугубо функционально — один «лабает» на «басу», другой — на «сольнике». Но, ставя сознательно на самый вульгарный демократизм, искусство бессознательно стремится к индивидуализму, к элитарности. Почему так происходит? Потому что рано или поздно, с такой же химической закономерностью, с какой живой организм при дыхании выделяет углекислый газ, искусство «выдыхает» ключевую свою фигуру — АВТОРА.

История (космогония) искусства — это история борьбы с АВТОРОМ. И за АВТОРА. Автор — близкое к абсолютному воплощение Образа и Подобия — обламывает идею равенства в искусстве, как Бог смешивает пасьянс равенства социального. Гений аккумулирует культурные усилия человечества, но и зачеркивает их одной строкой. Рок — дитя американского мифа о равных возможностях — должен был «сбросить с парохода современности» всю мировую культуру, остаться на вольной воле — и подвергнуться всем видам культурной ассимиляции. Тем более что таким «пароходом» стал «Титаник». Акселеративный ландшафт, бессмысленная этажность небоскребов родили акселератское искусство. Переросток цивилизации, недоросль культуры поставил на «новизну», решил, что до него ничего хорошего не было. Впрочем, ревизия истории и культуры, видимо, входит в любую демократическую программу.

«Новизна» состояла в попытке реконструировать синкретические, дожанровые формы искусства, которые якобы наилучшим образом страховали от появления АВТОРА. В то же время статус контркультуры, «бунтарский дух» диктовал разрушительное, релятивное содержание. В нем таился элемент упадочности, декаданса.

Эта «вилка», двойной возврат, умножение двух культурных минусов, плюса не давало, зато провоцировало раскол. И он произошел «на том же месте в тот же час», что и обычно. Дуализм вечной несладкой парочки — формы и содержания, ее судорожное трение за выяснением отношений привело к рождению самого нежеланного ребеночка — АВТОРА. В России, не измеряемой общим аршином, где самозванство всегда играло особую историческую роль, эпитет «авторская» применился к новому городскому фольклору, его захватила костровая самодеятельность, а «бардами», вопреки учебнику, для конспирации стали именовать как раз не тех, кто поет чужое, а тех, кто, как умеет, сочиняет и музыку и слова сам.

Музыка — наименее авторское из искусств. Соответственно наиболее сакральное или сакрализуемое. Слово, дар речи, уникальный логосный инстинкт, напротив, делает человека АВТОРОМ, но почти наверняка декомпенсирует авторство «отмирностью» или прямым богоборчеством. За сакральными словесными жанрами авторство практически не закрепляется. Исключения — царь Давид или «персонализированные» молитвы Отцов Церкви — только подтверждают правило или заявляют объем претензий человека на номинацию и в этой области.

Слово и музыка от века тяготели друг к другу как два онтологических начала, как взаимоопределяющая система «сдержек и противовесов», гарантирующая человеку некий баланс сил — сакрального и светского. Музыкально-словесная Кана Галилейская неоднократно прерывается громкими бракоразводными процессами после изобретения Гутенберга и длительным раздельным проживанием со свиданиями на чужой территории. Например, опера, дороковая попытка синкретической реконструкции, кажется, «отсудила» авторство музыкальной стороне: то ли либреттисты оказались на круг бездарны, то ли жанр оказался малость неорганичен, что спровоцировало наиболее чуткий к вопросам органики материал — слово — на пересортицу. Больше других перестарался Вагнер, так изумивший старика Толстого неуместностью своих мистериальных упражнений в начале XX века.

Наивная дотошность в стараниях ампутировать или абортировать Автора все же свидетельствует об архаичности установок человека электронной эпохи. Так древние каждый год сжигали чучело

Зимы, полагая, что на сей-то раз покончили с этим дискомфортом навсегда. Оно и понятно. Как без Бога все дозволено, так без Автора наступает в искусстве вожделенное равенство, волшебным образом все преображается и «принадлежит народу». Р. Барт, признанный во всем мире теоретик постмодернизма, на манер отечественного адмирала Шишкова предложил заменить слово «автор» на слово «скриптор», переписчик. Нет слова — нет человека.

Но автор, как Ванька-Встанька, ни за что не принимает горизонтального положения, из любой позиции встает во весь рост и бросается в атаку. Бессознательные синкретические установки рока расшиблись об индивидуальную, что значит «нераздельную», природу культуры христианской эры. Так призрачная «новизна» обернулась архаикой, так не состоялась реконструкция утерянной информации. Сочетание индивидуального и личного, что отнюдь не одно и то же, намертво скрепило состав авторства, сделало его неуязвимым, то есть бессмертным. Человек жив, пока претендует на авторство в пределах собственного «я», и погибает, выходя за эти пределы. Соперничество Бобчинского и Добчинского — кто первым донесет «неожиданное известие» — не утихает, несмотря на усилия всех совокупных бартов. Бобчинский оказывается на шаг проворнее, а у Добчинского вечно «зуб со свистом».

Л. Гинзбург заметила, что по сочинениям Фрейда подростки начала века «выбирали себе будущую трагедию». Подростки конца века рождались инфицированными трагедией, поэтому избегали ее проявлений, как сказочный герой — встречи с нагаданным ему убийцей. Наследственные комплексы предполагалось излечивать коллективным бессознательным, превращая его в индивидуальное неосознанное. После школы заведение профессора Снежневского (или Сербского) многим казалось прочным домиком Наф-Нафа. Но неужели в новосибирской психушке ставили такие красивые диагнозы — «отсутствие радости»?

Ангедония — штука изобретения французского профессора Рибо. Симптомы ее подробно описаны в книге Вильяма Джеймса «Многообразие религиозного опыта». Читала ли Янка эту книгу? Скорее всего, с нею произошел феномен «культурного подключения», по мысли той же Л. Гинзбург. Претензии на «новизну» неизбежно приводят художника XX века на заимку, где кто-то уже по-

бывал, оставил соль и спички, в угодья, где кто-то до тебя охотился. Одним словом, интуиция интуицией, а некоторые книги читать полезно. Симптомы ангедонии Джеймс определяет как «невозможность наслаждаться никаким благом». Католический философ Гратри, переживший сей «арзамасский ужас», (Толстой тоже фигурирует в рассматриваемой главе в качестве пациента) пишет, что «это было нечто вроде ада...» Судя по всему, вещи психоделического цикла Янка исполняла на публике достаточно редко. Демократическая природа ее дара и популистские законы панк-тусовки, дав реализоваться дженисджоплиновским «взбрыкам», быстро расставили все по местам. На мой вкус, вещи этого цикла лишний раз подтверждают, что таланту подвластны любые стилистические задачи. Когда Ахматова не знала, что сказать молодому дарованию, она изрекала: «Это очень Ваше».

Янка вряд ли владела английским так, как выпускники спецшкол, пришедшие в рок изживать свои «пятерки». Но «культурного подключения» она не миновала, как нельзя миновать законов гравитации. Доморощенная психоделика наращивала поэтическую мускулатуру, тренировала для совершенно иного спорта. «Крестом и нулем», несмотря на все магические завертки, отзывают сатирами Высоцкого на психушный досуг («Параноики чертят нолики»). Тема «Янка и Высоцкий», возможно, оскорбляющая рокерское достоинство, просится наружу. Здесь таится очередной парадокс. Массовость принимает формы крайней специализации аудитории, требует от своих адептов сектантской верности обряду. Янка постоянно нарушает церемонию, сбивает парад с шага, поскольку авторство, как ни неудачно это созвучие, авторитарно. Рефрен «Отпустите меня!» среди суицидных изысков Янки — всего лишь калька с чего-нибудь хрестоматийного: «Остановите Землю — я сойду!»

«Ангедония» — слово экзотическое, но КПД его невысок в контексте творчества Янки. Может быть, это — преодоление инерции социальной Музы, на которую темперамент Янки пахал в предшествующий «Ангедонии» период? Поэт Борис Поплавский погиб в эмиграции от передозняка. Он писал: «Притяжение музыки есть притяжение смерти». Бердяев высказался по поводу дневников Поплавского: «Искренность современной души

совсем особенная, она осуществляется в процессах дезинтеграции личности». «Дезинтеграция» — дословно — «бесчестие». Сострадание не должно вторгаться в зону истины — ни медицинской, ни философской. Мало ли каких личин мы не примеряем в юности! И только до конца откристаллизовавшиеся, только подлинно трагические души идут по волосяной тонкости дефиса между «сказано» и «сделано». «В отношении Поплавского к музыке, — пишет Бердяев, — отразилась его утеря личности». Здесь нет противоречия: утерять можно лишь то, чем обладаешь. Этой «утери» добивались великие страдальцы мысли, как Ницше. Святая Тереза Лизьеская просила Бога лишить ее веры.

«Авангардное» искусство процветает в «последние времена» человеческой культуры, жидко подсвечивая ее глубокую ночь. Как жалость и нежность, ночь и смерть связаны нерасторжимым сестринством. Танатопоклонничество Янки, ее бесконечные игры со смертью — обратная сторона молодого неверия в смертность, конечность как таковую, так же, как заигрывания с эзотерикой. Религиозная неадекватность современного человека куда опаснее вегетарианского атеизма человека XIX столетия. Истовое желание потерять смысл, которым наградил Янку Господь, столь же понятно, что и у святой Терезы, особенно в свете интеллектуальной честности янкиного самоубийства. Но интеллектуальная честность мистически увязана с обретением религиозной адекватности, в случае поэта — с абсолютно сакральным ощущением слова как силы. Напрашивается и вариант, когда поэт просто не успевает за смыслами, им рождаемыми «по вдохновению», за строками, которые «с кровью убивают».

«Глазливость» поэта, зависимость от тысячи случайностей заставляет его пользоваться против мира, против толпы газовыми баллончиками «страшилок». Игра «Он пугает, а мне не страшно» приобрела в роке характер мании, соревнования на выживаемость. Янка, по-видимому, принадлежала к тому редкостному типу художника, который боится своих вымыслов. Гофман просил близких сидеть с ним, пока он писал. «Берегитесь меня!» — вопили страховитые «подпевки». «Мне все кричат: — Берегись!» — речитативчиком оппонировала Янка.

Ее суицидные метафоры многочисленны и многовариантны — от фрондерского: «Украсить интерьеры и повиснуть на стене»

до игрового: «Выше ноги от земли!» От обозначения способов: «темный пролет, крепкий настой» до оксюморона «изначальный конец» и экзистенциального гимна, евангелия самоубийц — «Домой!», который читается, как «приидите ко мне, венорежущие и ядоприимные, петлезатягивающие и лестничнопролетные, ибо «зачем, и зачем, и зачем, и зачем?» Так — вплоть до идеологического оправдания самоубийства, пророческого взад и вперед:

Кто не покончит с собой,

Тех поведут на убой.

По сравнению с этим «подключением» к Достоевскому и Камю «Ангедония» расслаблена, поэтически ущербна. Поплавский музыкой и наркотиками добился чаемого конца. Янка напоследок выдала такую степень концентрации Образа и Подобия, которая в прежние времена называлась гениальностью, а потом вернулась к «поспешным обетам» юности.

Педагогически феномен рока — это феномен *самоучки*. Выдающийся гитарист Эрик Клептон вспоминал, как он учился играть, «снимая» партии прямо с пластинок. Но дело не в том, что на рок-музыканта нигде не учат. На *самоучке* клином сходится творческое противоречие «новизны» и традиции. Уметь в искусстве означает либо понимать традицию, либо «снять» ее с собственного генетического кода. *Самоучка* же должен быть уверен, что изобретение велосипеда поручено ему лично. Только в этом случае он ощущает свою избранность, состоятельность. Мессианизм — неотъемлемое качество *самоучки*. Шоу-бизнес научился прекрасно манипулировать малой образованностью рокеров. Может статься, весь феномен «Битлов» кроется в удачно подброшенной мессианской идее.

Все бывшее в культуре до него *самоучка* воспринимает как не бывшее — или враждебное — и иногда интуитивно добивается поразительных результатов. Но творческий потолок его значительно ниже, чем у *знатока*, что идеально подтверждается историей рок-культуры вообще и историей отдельно взятой группы. Игнорировать опыт человеческого творчества можно, пока тебя не ткнут носом в витрину магазина или музейный стенд, и ты увидишь, что изобретенный тобой велосипед стал экспонатом, так и не доехав до трека. Янка редуцирует слово «ориентиры» («орентиры») и употребляет глагол «пролезать» в просторечном варианте «пролазит».

И вслед за ней «пролазят» в нишу повальной безграмотности те, кто поражен повальной гедонией, смехом без причины.

Групповая природа рока — обратная перспектива хоровой природы культуры. Культура насквозь преемственна. Все имитационные, так сказать, *пра*роковые жанры так или иначе связаны со школой провансальских трубадуров. Последняя школа мейстерзингеров, между прочим, закрылась в середине XIX века, когда Европа вовсю распевала «авторские» романсы. «Устное народное» фламенко сплошняком построено на цитациях, как фильм какого-нибудь Вима Вендерса. Про литературу уж и говорить нечего. Структуралисты и их пророк Борхес считают и читают ее, родимую, как совокупность текстов, как одну большую Книгу («великолепную цитату», сказать по-ахматовски) со множеством повторов и возвратов, точно у Джойса.

Разбойник Вийон отсылками в самые неожиданные абзацы литературных эпох способен свести с ума любого академика. А Пушкин! Вот кто был эталонным «римейкером», беря обеими горстями откуда придется, как и его любимый Шекспир. Надо только понимать, что заимствования Пушкина — не совсем то же самое, что передер фарцовых пластинок какой-нибудь «Алисой». Пушкинское «заимствование не было бы плодотворным без богатой национальной традиции» (Р. Якобсон). Пушкин «снял» несколько слоев классической и романтической литературы. Но и *самоучка* — не обязательно синоним недоучки. Границы лабильности таланта никем не поставлены.

При желании у Янки можно найти чьи угодно мотивы — от Христины де Пизан до Ксюши Некрасовой и от Кумской Сивиллы до северной плачеи Ирины Федосовой, если брать только женские воплощения. «Культурное подключение» тем мощнее, чем беспощаднее система культурных табу. Аллюзии и реминисценции могут быть схвачены с ветра, могут быть вычитаны из книжки, — все дело только в даре преображения. В конце концов, имитация необходима, чтобы осознать собственные творческие возможности! Беда, если художник ими обольщается. Янка попробовала себя в жанре и вокруг него на каждый зуб. «Столетний дождь» мог бы победить на Грушинском фестивале. Но нам интересно, что там спрятан Маркес. «Пауки в банке» — выглянул Кафка. «Продана смерть моя!» — контаминация Петера Шлемиля и Тима Талера.

Образ котлована и андреевского «красного смеха» тоже о чем-то говорит. О чем? О сейсмической чуткости — разве этого мало? Встречаются совпадения, вероятно, случайные, но по-вийоновски ошеломительные:

Янка Дягилева:
Болит голова — это просто
болит голова.

Пабло Неруда:
По улицам кровь детей
текла просто как кровь детей.

Янка была рыжей. Это — особые люди. В детстве они склонны к энурезу. В отрочестве — к лунатизму. В юности — к избранничеству. Дополнительные характеристики не приближают к разгадке тайны поэзии, но как-то, что ли, одомашнивают эту, часто зловещую, тайну. Еще она шепелявила. Точнее, «присекивала», оглушала аффрикату «ч». Возможно, и стилизовалась под сибирские диалекты. Но это фонологическое обстоятельство отчетливо прослушивается в единственной, кажется, записи, где Янка, прежде чем запеть, наговаривает стихи:

Не завязанная *лентоська*,
Недоношенная *досенька*.

Текст есть анти-Логос. Кажется, так припечатал всю эту семиотику С. Федякин. С точки зрения русской поэтики это бесспорно. Долой Гутенберга, Гутенберг кака! Но вот разрушено электроснабжение. И батарейки сели. И где ваш рок? Сидит Смердяков с гитарой. Для чтения, по крайней мере, есть световой день. Зыбкость, зависимость «аудиокультуры» от цивилизации, тоже зависимой — ну, хоть от политики — грозит культурной катастрофой. В деревне пьяный конюх еще способен стимулировать свою эйфорию нечленораздельными звуками, имеющими в виду некий мелодический ряд. «Ангедония» не запоминается. Это — примета текста:

Управляемый зверь у дверей
на чужом языке говорит,
и ему не нужна моя речь...

Разложение Логоса — постоянный источник страха в танатологических песнях Янки: «Рассыпалось слово на иглы и тонкую

жесть». Это — выдумано, потому что заменяемо (тоже текстовой феномен). «Нарушение смысловых ожиданий» (Барт), составляющее суть авторской поэзии, при избыточной имитации оборачивается отсутствием смысла. Как только почва социального протеста бетонируется под ногами, рок становится опустошительно благополучным видом коммерции. Что остается поэту? «Коммерчески успешно принародно подыхать»? Но и тут не переплюнешь ни Моррисона, ни Кобейна, ни Фредди Меркьюри. Противостоя регулярной культуре, рок фатально ассимилировался ею. Так малый народ поглощается большим или загоняется в резервации. Все еще претендуя на авангардность, рок давно повторял зады истории культуры.

Клептон учился у классиков блюза. Дилан, Моррисон, Боуи, — все поэтически значительное в роке значительно лишь по меркам, «им самим над собою поставленным». С этим не может не считаться человек, читавший Блейка, Суинберна, Рильке, Йейтса, Рембо, Одена. Я уже не говорю о человеке, умеющем читать по-русски. «Переход от певца к поэту» в русском роке был предопределен, задан объемом культурной памяти. Условия такого «перехода» проследил в великой книге «Историческая поэтика» А.Н. Веселовский. Что хорошо для ученика, для мастера смерть. Культурологический режим предустановлен и беспрекословен. Или ты входишь внутрь, или остаешься на «трамвайных рельсах» и утешаешься собственным культурным изгойством, маргинальностью. Ну, тогда и не обижайся! Никакой иной свободы творчества нет.

Сумасшедший Гельдерлин высказал безумно здравую максиму: «Да не оправдывает себя никто тем, что его погубил мир! Человек сам губит себя! В любом случае!» «Искусство подобия» (Н. Федоров) само себе довлеет и само себя сжирает. Искусство подлинности строится по жестким лекалам, об которые до тебя обломано сотни грифелей. М.И. Стеблин-Каменский, крупнейший исследователь поэзии скальдов, считал, что авторское самосознание первоначально распространялось только на форму произведения. И росло оно по мере того, как форма эта гипертрофировалась. И вылезало из нее, как князь Гвидон из бочки. И возвращался Автор в бочку — уже Диогеном, нажив на воле содержание. «Замкнутый в стенах семейный скандал» (Я. Дягилева) выходил на большую до-

рогу полноценного Авторства. Вслед за академиком Веселовским Л. . Гинзбург утверждала, что поэтические системы сообщаются на культовой основе — отстоявшимися формулами поэтического языка. Поэтому так «похожи» фольклоры мира. Янке достался не уничтоженный ханжами всех расцветок скоморошеский дар.

Рок-демократ, рок-космополит, не в пример хору Пятницкого, провоцирует национальное, во всяком случае, на «переходе от певца к поэту». Поначалу Янка скоморошничала в рамках пародийного соц-арта, пережившего свой пик к середине 80-х:

Лейся, песня, на просторе,
Залетай в печные трубы!

Но в «Песнях После» исаковское «Поплыли туманы над рекой» стоит наравне с народным «То не ветер ветку клонит». Скоморох-урбанист, гороховый шут эпохи панельного строительства, вероятно, был просто обязан пройти стадию соц-арта. В эту пору Янка пускала по строчкам фольклор «мелкой пташечкой». То мелькнет зооморфный след: «Медведь выходит на охоту душить собак». То сплетутся две «отстоявшиеся формулы» или идиомы: «В тихий омут буйной головой». Надо сказать, что скоморошеские опыты Высоцкого менее органичны, видимо, из-за его приверженности сюжету более, нежели самому стиху. Чем ближе Янка к поэтической подлинности, тем результаты многоуровневее и полисемантичнее:

Волки воют, ветер носит,
Черти знают, черти спят.

Тут уж точно Пушкин ногтем чиркнул. Фольклорно эта вещь заполнена до краев — от наркоманских «телег» до традиционной русской «нескладухи» и метра испанского романсеро. Литературно — от вышеназванного Пушкина до Ремизова, Клычкова и от Алкеевой строфы до бормотка обэриутов.

Эклектика рока, дитя «новаторской» установки, попав в руки Поэта, становится полифонией. Групповая размытость «эго» в поле Личности оборачивается Целомудрием. Женская природа не лезет из янкиного лифа, она прячется в более глубоких складках души. Замечено, что у Твардовского нет эротической лирики. Близость к народной культуре, взятой в диалектике, удерживает от

«ячества». Приверженность ГРОБового окружения Янки к обсценной лексике дает на выходе ноль: «очень много цинизма и очень мало трагизма» (Бердяев). Янкины «матерки» веют «библейской похабностью», о которой мечтал Пушкин:

Только сказочка х...вая,

И конец у ней неправильный!

Миннезанг, возможно, максимально близкий к року по внутренней «бесконвойности», был, кстати, традиционно женским жанром. Но янкина «Продана смерть...», где трагедия пересекается с пародией на советский эстетический оптимизм, корреспондирует с корифеем мужского миннезанга фон Кюренбергом:

Женщину и сокола знай только замани!

Тобою приученные, к тебе летят они.

Так что и пионерский марш на поверку уводит во мглу Средневековья.

Отнюдь не случайно совпадение с последними песнями Янки короткой славы А. Башлачева и спохватывание на тему фольклора самого чуткого скворушки рок-тусовки — Гребенщикова. Но Башлачев, как и его оставшийся безвестным товарищ — С. Нохрин, — коллективный Горький русского рока. БГ — Брюсов жанра, герой имитационного труда. Янке удался глобально национальный рефрен: «Обманули дурачка!»

Только подлинность дара заставляет актуализировать готовую модель, поставить ее в нужное место и время. Янка соблюдает правило золотого сечения там, где не имитирует, а лишь пользуется золотым запасом: «Гори, гори ясно, /Чтобы не погасло!» Оказавшись в постписьменной системе, Янка, обреченная на словесный выбор, была связана возможностями восприятия своей аудитории, по существу, самой консервативной, как консервативна всякая корпорация. Она творчески переросла тусовку, этически же оставалась ей верна, потому что другой аудитории не доверяла, и правильно делала. Аудитория поэтических вечеров в Лужниках и концертов КСП была еще более неповоротлива и испорчена популизмом. Янку Дягилеву, если бы она не успела сбросить и эту шкуру, вполне можно было бы признать «могильщицей» соц-арта. Но в том и заковыка, что поэт, идя к подножию Машука, на всякий случай уже написал «По небу полуночи».

Янка рано постигла свойство русской рифмы рождать новые смыслы. В специфической рок-поэзии рифма употребляется туго. Это связано не только с бессознательным подражанием Дилану, Марли или Джоплин, но и с тем, что русские слова действительно длиннее большинства английских. Кроме того, рифмовка требует достаточно высокой поэтической культуры. «По ушам фальшивой трелью белый стих» (Я. Дягилева) бьет тем больнее, чем ближе подходишь к собственно поэзии. Афористическая сторона всегда волновала Янку как прирожденного площадного скомороха. Пока дело не дошло до лирики, стихия вывозила сама:

Они в тени газетного листка,
А я в момент железного щелчка, —

слова рифмуются спонтанно — велика инерция имитации. Лирическая поэзия требует совершенно иных средств обращения со словом:

Опять я одна
До самого дна...

Это уже мастерство. Дальше — больше:

Зима да лето
Одного цвета, —

это парадокс высокого фольклорного уровня.

Исследуя «инородческий» фольклор, академик Веселовский пришел к выводу, что рифма там самодостаточна. Но, употребленная «для красоты», она начинает вырабатывать спецэффекты — игровой, магический — и ведет к смыслу, как нить Ариадны. Наработав содержание, она добивается «очуждения» и «остранения» моральных императивов, которыми так изобилует русская поэзия, снимает ненужную дидактику. Рифма — духовный эпицентр русской поэзии, соединяющий онтологические полюса: «кровь» — «любовь», «битва» — «молитва», сближающий пограничные состояния бытия. «Усталость» рифмы, как и вообще языковая деградация, напрямую связаны с витальной усталостью, с не восполняемыми источниками жизни. Янке понравилось играть в рифму, как ребенку нравится перемигивать елочную иллюминацию или крутить калейдоскоп. Незнакомые, нестрашные сочетания делают познание праздничным. Слова

начали перемигиваться друг с другом и взаимодействовать, как никогда — в отсутствие радости, отзвучивать друг друга, симфонируя стих и наполняя его совсем новой, действительно новой музыкой:

Не сохнет сено в моей рыжей башке,
Не дохнет тело в моем драном мешке.

Из скоморошеского «драного мешка», сквозь еру и стеб рвались эти самые императивы, «последние вопросы»: «Как же сделать, чтоб всем было хорошо?» Адепты рока всерьез думали, что покончили с этикой путем внешнего обезображивания явления. Но проблемы вызревали изнутри и ничуть не расходились с общефилософскими проблемами времени. *Ангедонию* сменила *палинодия* — песнь отречения. Танатос столкнулся лоб в лоб с Эросом:

Ты кончай такие штуки,
Ты давай не подыхай!

Палинодия не прощается стаей, но, только отрекаясь от прошлого, художник достигает обратной перспективы. «Строк печальных не смываю» — лишь высшая стадия отречения. Вероятно, она уже недостижима в письменных формах, и никакого противоречия здесь нет! Обратная перспектива открывается на том берегу реки забвения:

Все, что было, все, что помнила сама,
Смел котейко с подоконника хвостом...

Отречение от авторства — «Все книги без корешков» — есть его обретение. Отречение от смертной тяги — «Чего б не жить дуракам?» — есть обоснование бессмертия. Отречение от роли панкдивы обращает скоморошину в плач, а «отрицалово» в смирение. На сцену, начиненную электричеством, выходит русская *вопленица*. Она оперирует не идеологемами, а «изначально конечными» инфинитивами:

Убивать — хоронить,
Горевать — забывать...

Но сбываемость «глумливых пророчеств» недооценена, и они обратной силы не имеют, в отличие от перспективы. Плач по потерянной радости возобновился в уже преображенном обретенной радостью контексте: «Потеряла девка радость по весне». С языче-

ских времен «радость» в народном, в том числе европейском, сознании — эвфемизм невинности:

Невинность моя, невинность моя,

Куда от меня уходишь?..

«Радость моя!» — обращался к паломникам умильный Серафим из Саровской пустыни.

Радость бесконечна, счастье бесконечно, —

поет рекламный даблоид.

Дерево не гнется — дерево ломается.

Параллелизм — высшее достижение народной поэзии. Соотносимость времен года, сторон света, людей и человека. На четвертом уровне сломалась русская *вопленица*:

Успокоилась река декабрем,

Утро — одиноким выстрелом...

Впрочем, Платон утешал, что неистовых рано или поздно предпочтут здравомыслящим.

КОСТИК ИЗ СЕДЬМОЙ БЕЗДНЫ

Провожала Костика процессия, разнородная, как хрестоматия: знатная революционерка с бригадой, безгонорарные поэты, инвалиды в колясках малой механизации и неофиты в бесполых рубищах.

Костик принял Крещение считанными месяцами раньше собственных похорон, длительно избегая соборности не в составе Символа веры, а в роевом значении. И одиночества он боялся, как каждый неврастеник. И рою не доверял. С тем и пришел ко вратам...

Вина и обида засматривают в яму, куда мы погребаем возлюбленных наших. Мне не доводилось испытывать описанного Толстым чувства: хорошо, что не я, — при последнем целовании. Скорее: жаль, что не я. Опять не я. Костика я поцеловала в крышку гроба — лицо открыть не позволили.

Вина — загадка, тупая, как камень-гнет: почему ты нас покинул? Обида — недоумение: на кого ты нас покинул? Она, напротив, обоюдоостра, вторым концом колет оставшихся: «на кого» — вотум недоверия им. Одно дело, когда *уводят*. Тогда порция обиды отплескивается разлучнице, и любимого минует чаша демьяновой ухи. Другое дело, когда *уходит*. Тогда обида, единая и неделимая, заливает берега сиротства полой, дикой, тяжелой водой. Вода стоит, не схлывая, не поя, не испаряясь. Костик ушел сам...

Когда ж «обидой опилась / Душа разгневанная», берега вновь обнажились и заняли по отношению к реке подобающую позицию. И на этих берегах было начертано — прямо про Костика: «*Берегитесь, когда приходится бороться за жизнь в самом себе, когда нервы натянуты, воспалены, берегитесь обнажить свое сердце, свой ум с какой-нибудь неожиданной стороны. Сосредоточив остатки сил против чего-нибудь, берегитесь удара сзади. На новую, непривычную борьбу сил может не хватить. Всякое самоубийство обязательно результат двойного воздействия, двух, по крайней мере, причин*» (**В. Шаламов. «Серафим»**).

И неразрешимость загадки, и навеки вздернувшее брови недоумение происходили от «двойного воздействия». Имя его — обида, а фамилия — вина, то есть те же, что срикошетили в оставшихся и были приняты ими за свои. Других причин наложить на себя руки нет. Есть частные обстоятельства.

В том «культовом сооружении», как выражались советские чиновники, куда разными путями проникли уже все друзья Костика и куда он пытался войти через дверь, а она оказалась тяжела, руки пристывали к ручке, суставы от натуги выворачивались, там, внутри, две причины поделились между двумя самоубийцами. Один — обиженный, другой — виноватый. Один — Сатана, ангел света, Денница, друг Бога — до Моисея и пророков. Другой — Иуда Искариот, друг Бога и ученик, поцеловавший Его. Тщательно, слишком тщательно готовясь к уходу, Костик перецеловал всех, перед кем был заведомо виноват. А Тот, на Кого он был обижен, — за тяжелую ли дверь, за непривычную ли борьбу, отмел жестокий вопрос: «на кого?» и поставил: «каково?» Каково Костику — *там*, куда его не призывали? Куда он ушел сам...

Обида не знает жалости. Жалеть умеет только вина.

...Тогда я руку протянул невольно
К терновнику и отломил сучок;
И ствол воскликнул: «Не ломай, мне больно!»
В надломе кровью потемнел росток
И снова крикнул: «Прекрати мученья!
Ужели дух твой до того жесток?
Мы были люди, а теперь растенья...»

(Данте Алигьери. «Божественная комедия»; Ад; песнь XIII, пер. М. Лозинского)

А берега превратились в заповедник Костика, и каждое слово, сказанное на левом берегу, обращалось к правому, как подсолнух, смыкало их — пологий с отлогим, как радуга, и все книги были про Костика, тем более что многие из них написаны самоубийцами или о самоубийцах: «*Он не был способен ни на какое дурное движение душевное... Чувство человеческого равенства было ему присуще в высшей степени; всегда, со всеми людьми без исключения, держался он одинаково*» (Воспоминания о Вс. Гаршине). Именно эгалитаризм, сугубый миф русского интеллигентского сознания, мешал Костику предпочесть людям — Бога, согласиться, что они Ему — не ровня. А без этого предпочтения жить нечем.

В детстве моем было два дворовых суицида — оба через повешение. Вор Володя, женатый на цыганке Лиде и менжевавшийся между ходками в окуровском подвале с выводком цыганят, проиграл себя в «буру». Сын его, шпионистый Женька, первым из мужчин лицезрел мои лядвия в сортирную щель и поверил эту тайну всему двору. Первым он обнаружил и тело отца, уже отконвульсировавшее в дровяном сарае и висящее грузно и ровно, как набатный рельс.

За Володей вскоре последовал кладовщик Юзик. Он разговаривал с водевильным идишевым акцентом и боготворил свою полудебильную от закормленности позднюю подочь. Лицо Юзика было в экземе, и мы не пошли смотреть, как он повесился, потому что и живой он нам был эстетически неприятен.

Оба покойника воплощали для нас, полубеспризорников эпохи освоения космического пространства, кьеркегоровскую «отрицательную форму бесконечной свободы», и мы ни на миг не задумались, каково им *там*. «Счастлив тот, кто найдет положительную», — вздохнул Кьеркегор.

Когда душа, ожесточась, порвет
Самоуправно оболочку тела,
Минос ее в седьмую бездну шлет.
Ей не дается точного предела;
Упав в лесу, как малое зерно,
Она растет, где ей судьба велела.
Зерно в побег и в ствол превращено...

Самоубийство как высшая форма самоуправства... Трактат с обличениями и назиданиями. «Положительное» — это «нельзя», «отрицательное» — «можно». Первый вопрос начинающего релятивиста: почему — нельзя? Ответ: потому, что — самоуправство... Кол, на колу мочало, начинай сначала.

Православный катехизис, 574: «*Самоубийство есть самое законопреступное из убийств. Ибо если противоречит природе убить другого, подобного нам, человека, то еще более противоречит природе убить самого себя. Жизнь наша не принадлежит нам как собственность, но Богу, Который дал ее*».

Значит, самоубийство проходит не по заповеди «не убий», но — «не укради»? Филарет Московский составил этот боевой устав пра-

вославной пехоты. Владыко Филарет — поэт... Всю-то он софистику проехал, всю патристику прошел. «...не принадлежит нам как собственность». Украсть — взять чужое. У самого себя можно украсть только самого себя. Но мое Я по катехизису — не мое.

Некий М.Г. Кривошлык, молочный брат Козьмы Пруткова, повествует: «Филарету донесли на одного священника, что он поминает самоубийц. Владыко призывает его к себе и спрашивает, правда ли это.

— Правда, Владыко...

— Как же это ты так делаешь?

— По любви и состраданию. Бог не запрещает любить, а помиловать — это уж Его воля.

Посмотрел Филарет на священника, прочел в лице его выражение высокой христианской любви и сказал со вздохом:

— Молись, брат!»

Молитва оптинских старцев — исихастов, наследников византийского упования на вероятность очищения сердца слезами: «Взыщи, Господи, погибшую душу раба Твоего...» «Взыщи» = разыщи. Душа самоубийцы в розыске. Данте нашел Костика в седьмой бездне:

Пойдем и мы за нашими телами,
Но их мы не наденем в судный день:
Не наше то, что сбросили мы сами.

Теневое жилище определено у Бога по дантовской схеме всем — в том числе и самоуправцам. Но поговорка «душа с телом расстается» веет в случае самоубийства индийской кармой. Происходит расподобление, обезображивание — в побег и в ствол». Тело — одежду сущности — сдувает прочь, как тряпки, которыми сказочный дурак прикрывал голые деревья.

Я видела Костика во сне лишь однажды. В каком-то пустом подвальном кафе с флюоресцирующими матовыми столами на ножках-фомках Костик долго не поворачивал ко мне лицо. И только когда я, как жена Лота, оглянулась на выходе, увидела, что лицо его покрыто слоем не то смородинного варенья, не то запеклось масочным струпом, как когда меня маленькую сосед обварил мясным бульоном, и я тут же была окунута в бульон из марганцовки...

Значит, «жизнь взаймы» — жалкий плеоназм? Эта единственная безусловная данность в ощущениях, как бы они ни были неприятны, даже не находится у меня на балансе, потому что если она — не моя, то меня попросту нет! И тогда мне действительно не с чем покончить. Какой-то чудовищный перевертыш... «Дар напрасный, дар случайный...»

Как Костик любил стихи! Маслинными глазами впитывал их, будто свет. Погиб от *впечатления*. Жертва импрессионизма. Жизнь — багровый тигль, переплавляющий в опыт, в на глазах густеющую и гаснущую массу, персидскую сирень *впечатления*! Но ведь не поленился митрополит Филарет, ответил приунывшему поэту Пушкину. Ведь даже самые злые мальчишки не отбирают назад подарков. А Бог — отбирает?! Чушь, издержки педагогики: «Ешь скорее, а то дядя отберет!» Но подарок, вопреки этикету, иной раз *передаривают*. А то еще и *возвращают* (карамазовский *билет* в зубах навяз). Передаривают — тому, кто первым *обиделся*. Возвращают — наново обидевшись. Таким образом подарок всегда, в любом случае, попадает в руки «князя вещества». За исключением тех случаев, когда съедается, изнашивается, то есть употребляется по назначению. Костик боялся *передарить*, и потому *возвратил*.

Страх собственной немощи поразил его ранее страха Божия. Сознание никудышности прихлопнуло раньше, чем сошла Благодать. Перфекционизм у интеллигента обязательно связан с «руссоизмом» в религии, о котором предупреждал о. Александр Ельчанинов, расшифровав это повсеместное среди новоначальных явление как «*мысль, что здесь, на нашей земле, до всеобщего суда и осуждения, могут быть явления безукоризненные — в нас самих, в других людях, в человеческих отношениях*».

При условии религиозного индифферентизма ставка на безукоризненность и ложится в основание интеллигентских приоритетов. В храмовом интерьере эти приоритеты ничего не значат. На зыбкой почве пробуждающейся веры, принципиально иного типа сознания, важен плавный, внешне нерезкий и внутренне не инфернальный переход. Фигура *переводчика — вожатого*, способного вывести из метели смятения, здесь первостепенна. Аффектация «в нас самих», развенчанная Ницше применительно к христианам, к христианству не имеет отношения. Требование безукоризненно-

сти от других — пародийно: «Я прошу у тебя извинения, но и ты должна сделать то же самое».

Духовный отец, доставшийся Костику, вероятно, замечательный катехизатор. Но с его точки зрения, уставной и потому безукоризненной, катехизируемый, *катехумен*, не оправдал доверия, подвел. Меч духовный занял руку иерея, свободную от креста, и ему нечем было приободрить, погладить по головке растерявшееся, сжигаемое аффектом самоосуждения чадо. В отрицании души, которую взял на себя, приподнял, духовник Костика шагнул дальше родственников мертвой героини «Домби и сына», попрекавших ее на одре за то, что она *не сделала усилия*: он не пришел на похороны вообще. Может быть, переживал свое поражение и, следовательно, тоже находился в плену *безукоризненности*, превратившей Костика в саркофаг собственных нервов. Прохладный Ларошфуко понимал трагедию неофита так: «*Истинный признак христианской добродетели — это смирение; если его нет, все наши недостатки остаются при нас, а гордость только скрывает их от окружающих и нередко от нас самих*». Гордость по праву занимает второе после безукоризненности место среди личных доблестей интеллигента...

Наивный вопрос «почему нельзя?», торчащий в каждой паре сапог, сношенных на пути смирения, дал Камю право обосновать проблему самоубийства как единственно серьезную философскую проблему. Достоевский, открывший феномен «логического самоубийства», был родным отцом экзистенциализма. Но «двойное воздействие», голевая передача вины — обиде, гарантирующая решение интеллектуальной задачи, как во вратарскую площадку, прорывается в эмоциональную, душевную сферу. И Достоевский выделяет «смиренное самоубийство» швеи, выбросившейся из окна с образом в руках.

Рефлексирующий богатей Савва Морозов в романе Алданова «Самоубийство» размышлял о том, что самое *действие* может быть автоматическим, то есть усилие *туда* потенциально ничтожно по сравнению с усилием *обратно*. Но смирение и есть такое усилие-изгнание обиды и вины, равновеликих составляющих «двойного воздействия» через эмоциональную жизнь человека. Ни Достоевский, ни Камю не решают школьной задачки с вопросом: почему нельзя? Из пункта **А** движутся *туда* Кирилов, Ставрогин, Свидригайлов

и иные поборники «логики» Достоевского — девушка из «Дневника писателя», дочь Герцена, оставившая предсмертную записку: «*Предпринимаю длинное путешествие*», и примкнувший к ним Костик. Им навстречу, из пункта **Б**, по всей видимости, *оттуда* шествую Матреша и Кроткая. Но встречаются они в абсурде Камю и совершают, *выполняют* одно и то же действие! Значит ли это, что свобода не имеет «положительной формы» хотя бы в интерпретации, в толковании и раскрытии смысла действия и его мотивации?

«*Самоубийство совершают потому, что жить не стоит*», — заключает Камю. Заключает, соответственно, исходя из абсурда мира, из «логики» только Кирилова, Ставрогина, Свидригайлова. Или потому, что «Бог не захотел», — резюмирует языком Матреши, Кроткой — «смиренных самоубийц» — их адвокат Федор Достоевский, не оправдывающий дочери Герцена и, несомненно, Костика — самоубийц «логических». Значит, Бог не исключает «отрицательной формы»? Значит, нельзя — виноватым? А обиженным, стало быть, можно? Достоевский оставляет лишь вопросительный шанс: «*А которая из этих душ больше мучилась на земле, если только приличен и позволителен такой праздный вопрос?*» (Дневник писателя,1876, май)

«*В результате ясно, что самоубийство, при потере идеи о бессмертии, становится совершенно и неизбежно даже необходимостью для всякого человека, чуть-чуть поднявшегося в своем развитии над скотами!*» (Дневник писателя, 1876, ноябрь). Но тогда да здравствуют скоты, коль скоро им не грозит такая ужасная потеря! Или — совсем уже непонятно, когда же, собственно, человек таковую идею обрел? До того, как «поднялся»? Почему человеку грозит утрата этой сверхценной идеи именно в связи с «подъемом»? Или речь идет о «вторых шагах» к Богу, о которых писал Ельчанинов: «*Только первые шаги к Богу легки; окрыленность и восторг явного приближения к Богу сменяются постепенно охлаждением, сомнением, и для поддержания своей веры нужны усилия, борьба, отстаивание ее*»? Только необходимость усилия подменяется необходимостью суицида.

Что же, Бог «не захотел», не предусмотрел пути *оттуда*? Нет! Просто поиск предоставлен человеку. И никакой другой «положительной формы» нет и не бывает. Значит, самоубийство Матреши

и Кроткой — отрицательная форма смирения? Потому что место вытесняемой обиды заполнилось виной. А смирение для христианина, в свою очередь, есть та самая «бесконечная свобода», которой нам все уши просвистели. Как и «идея о бессмертии», она давно стала крапленой картой в захватанной колоде прописных истин. Но бессмертие не является христианским откровением. Уже в ведических книгах устоялась мысль о двусторонней связи: человек зависит от богов, но и боги зависят от человека. Уже в книге «Ле-цзы» написано: «*...все следует предоставить естественному течению. Зачем в страхе медлить или торопиться в этом промежутке (между рождением и смертью.* — **МК**)» И пифагорейцы повторяли на разные лады, что боги сами укажут человеку, когда и как угодна им его смерть:

«Бессмертие» в устах обреченных — та халва, от которой не становится сладко, потому что ее не положили в рот. Мудрые и целомудренные говорят лишь о тайне часа смерти. И, чем человек выше «поднялся над скотами», тем эта тайна неразгласимее. Надежда, дочь матери-Софии, занимает в софиологической триаде то же место, что Сын Божий в живоначальной Троице. Надежда г-на Симеонова-Пищика, что как ни-то все устроится: или «промежуток» позатянется, или д-р Моуди выручит гарантирует этого Пищика не только от самоубийства, но и от пограничных состояний. А свобода?

А свободы ему вообще никто не обещал... Ему сказали: *Я дам вам истину*. А уж там — как получится. Очевидно, в дни «великого смещения масштабов» свободных вовсе нет — кроме мертвых. И выкрик Вертера: «Я должен был умереть вчера, в тот же миг!» — торжество беглеца из «дурки», который всего-навсего выскочил в коридор из палаты, а там еще пять дверей, и все заперты. Это бесконечное навязывание Богу своей смерти, вялая торговля «на грош пятаков» сделали разглашение тайны обыденным сплетничаньем у подъезда. Если ты знаешь, когда и как тебе надо умереть, то и умирай на здоровье. Йоги и аскеты всех мастей вычисляют свою смерть с точностью до минуты. Принято думать, что это и есть высшая стадия посвящения. Но Сын Божий на кресте надеялся ничуть не меньше Симеонова-Пищика: *Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня!*

«У царя Трояна козьи уши!» — кричит мальчик матери сырой земле. «Мне надо было умереть вчера!» — кричит Вертер. Оба не справились с тайной. О Вертере, магистре Ордена Разгласителей, или о боявшемся собственного сочинения Гете говорит Томас Манн: «*Он не хочет признавать самоубийство слабостью и доказывает, что именно в этом человеческая гордость и свободная воля торжествуют над обессиливающим воздействием страданий*»? Гордость и свобода здесь соседствуют. Масштабы снова смещены.

Тайна срока смерти есть расстояние между Богом и человеком, дистанция между Творцом и тварью. Уничтожить ее можно только насильственным путем, как стереть грани между городом и деревней. Литература преуспела в этой гонке в обратную сторону. И.О. Творца стал автор, и он же захватил место твари, идентифицировавшись с героем, развоплотив его, «родив обратно». Человек стал интереснее Бога сразу после грехопадения. Пока Библию не перевели на греческий и латынь, жрецы, потенциальные литераторы, не подозревали, какой подарок им приготовил Создатель. Да и потом довольно долго ленились размышлять. Средневековое «солнце правды», «умное солнце» померкло лишь в хищных глазах гуманистов. Они догадались, что человек грешный сложнее и богаче безгрешного Бога. Да и траектория греха нелинейна, а потому плодотворна в сравнении с линейной перспективой праведности. Так была решена проблема положительного героя. Но так герой стал многообразнее автора, от которого в худшем случае ушла жена и убежал кофе.

Героя уничтожали, отправляли на тот свет всеми мыслимыми способами. Так «препростому существу» — Богу — мстили за тайну смертного часа. За милосердие вообще. Явленная Сыном сложность мира, обжитого грехом, не отрицала простоты Отцовского Эдема, но преемствовала ей при посредстве Благодати Духа Святого. Искусство же, не вместив и тайны Воскресения, невозможного без Сыновнего преемства, наслаждалось возможностью выбора смерти героя, а затем съело его, как маньяк, и стало последовательно суицидально: вобрав героя в себя, автор мог теперь расправиться с ним только через самоуничтожение. Это блистательно доказали постмодернизм и рок-музыка. «Слушали музыку самоубийц!» — воскликнул Василий Голованов об эстетических пристрастиях своего поколения.

Гуманистическое разочарование в Троице отозвалось через ножницы деизма и рогатки пуританства суицидным пиршеством романтизма и Вертером — пророком его. В. Голованов своей метафорой объял XX век — век глобального декаданса. Но на могилах Ромео и Джульетты, любовников-самоубийц, клялся в эстетическом согласии Ренессанс. Ирония — не спасительная шлегелевская, а Сашина черная комом стоит в номинации этого царства смерти как Возрождения. В той же трагедии грамотно аттестовал летальную литературу никем не услышанный брат Лоренцо:

Страстей таких конец бывает страшен,
И смерть их ждет в разгаре торжества.

«Самопознание есть саморазрушение». Кровь невинно убиенных героев залила первую часть равенства Ницше, превратив его в страшную шараду «...есть саморазрушение», звучащую с параноидальной категоричностью, как «Есть такая партия!» Щелочная среда иронии окончательно засушила романтические цветы. Разрушенную материю все полновластнее заменяли синтетические волокна, эрзацы. Утраченные куски плоти — от глаз и зубов до половых органов — восполнили протезы. Выполнены они с различной степенью технологической адекватности. Кому вживляли в мозги электронику, кому оборудовали тележку на шарикоподшипниках.

Фредди Крюгер, сочащийся лимфой призрак убитого героя, многосерийно вставал на горизонте новой литературы. Несварение катастрофы стиля отдавалось гулкими метеоризмами полистилистики. Почему в отсутствие «моно» всегда родится «поли», русское «поли»? Честные протезы либералов, моральных мересьевых, наевшихся западной ежатины, не взбухали, как горошина от жара, волдырями вдохновения. Их вставные челюсти не покрывались бессонным никотиновым налетом подлинности.

Спи, Шекспир, которого не Бог весть какой молитвенник Тургенев обозвал самым антихристианским драматургом. Отдыхай, Гете, подождав немного! Самая жуткая сказка детства — «Медведь — Липовая нога» — сделалась былью протезной литературы, а качество дерева — липа — только добавляло сходства. Здравствуй, нескончаемая поэма без героя, аллюзивно-цитатный гомункул. Retorting baby — не предусмотренный Благою Вестью аспект Сыновства. Критик Фома, сующий *протез* в рану Распятого Бога! Суицидальность

протезной драматургии в вытеснении Героя, Который с нами во все дни до скончания века. Воскрешенный Лазарь на протезе — вот еще неплохая идеечка.

«*В контексте конфронтации* (человека и безмолвной вселенной, — **МК**), — говорит Камю, — *убийство, по сути дела, равноценно самоубийству*». Эгалитарная вселенная, вселенная равенств, где третий безусловно лишний, и мы безусловно знаем, Кто этот третий. Вящая слава интеллигенции, равноценность самопознания и саморазрушения, икса и игрека, коммунизма и молодости мира. И — никакой, ни малейшей разницы в том, что Отец литературно *умер*, а Сына — *убили*!!! Что и было художественно забыто, закамуфлировано очередным манекеном..

Летят самолеты — «Харе Кришна!» Плывут пароходы — «Слава КПСС!» Пройдут пионеры — «Х... !» А «Христос воскресе» — никто, никогда. И в мире *без* Христа, а *до* или *после*, уже совершенно не важно, я готова сразиться только по одному пункту равенства, с одною только главою в книге Абсурда. Я утверждаю, что самоубийство предпочтительнее, нравственнее, во всех отношениях порядочнее убийства. Самоубийство *в протезном мире* есть спасение от человеческой расправы, единственная защита от абсолюта убийства. И применительно к миру, откуда изгнан Человек, тысячу раз прав Сократ: смерть в нем не имеет никакого отношения ни к жизни, ни к умершим. И Сократ сам выпил цикуту, не дал убить себя. Дал Себя убить только Христос. И те, кого истина сделала-таки свободными. Потому что у героя нет выбора.

«*Ведь Он не может, если бы даже хотел, совершить самоубийство*», — так в главе о Боге отвечает Плиний на «почему нельзя». Сегодня, в виду свободы слова, а снова не Человека, все, кто попрежнему живет в страхе, что его рано или поздно не за ту, так за другую провинность шлепнут, как мальчишку в Иркутске, вопрошают: «Разве не имеет права преступник покончить с собой после суда? (самосуда! — **МК**) Если нет, то почему?.. Он должен иметь свой выбор, в том числе и выбор смерти» (газета «Собеседник»). Парень-смертник, приславший в редакцию еще до ханжеского моратория на смертную казнь письмо с вопрошаниями, не читал ни Плиния, ни Ельчанинова. Об отсутствии выбора он знает не больше, чем последний постмодернист. Но и для него, принимающего

страдания, Голгофа пуста, как для критика Фомы. На кресте нет не только Сына Марии Девы, но и «разбойника благоразумного». Вымарано и предпочтение толпой другого разбойника, но тут явная оплошка цензора.

В. Шаламов, изучая в лагерной больнице шкафы с ядами, перевел по аналогии «герой» как «сильно действующий». В эгалитарной вселенной сократическая смерть, «длинное путешествие» есть единственный выход, «ценнейший дар человеку» (Плиний) «слабо действующему», вовсе бездействующему, парализованному, Лазарю, которому предлагается пара желтых скрипучих протезов. «*Это были мученики, а не герои*». Эпитафия Шаламова противопоставляет жертву — поступку, что в христианской системе ценностей не так кощунственно, как может показаться. Средневековый брутальный эпос «Беовульф» воспевает Христа как молодого героя. Плодотворна только попирающая смерть жертва. Мертворожденных «безмолвной вселенной» она преображает в жертворожденных, освобожденных Искуплением, собранных (со-бранных, однополчан) синонимией КРЕСта и ВосКРЕСения. Тогда «Смерть героя» переводится как «Конец главы». Но следующую главу читать не велено. Не по программе.

Перестать быть скотом, чтобы без промежутка покончить с собой — человеком? Но именно об этом мечтают сладострастно, как не мечтают о любви, славе, богатстве. Я не встречала никого, кто был бы наделен более, чем одной извилиной и по чести бы отрицательно ответил на провокаторский вопросец Черного Саши:

Мой близкий! Вас не тянет из окошка
Об мостовую брякнуть шалой головой?
А сомневающимся, нетвердым ставится в дополнение:
Ведь тянет, правда?

Ой, правда! Достаточно вспомнить не слабака Толстого с его веревкой и ружьем. Мечта о суициде имеет разную степень приближения к идее фикс, воплощается в эту идею, потом развоплощается и иногда заканчивается счастливым браком, а иногда, опять же, «Вертером». И до дурдома отсюда тоже недалеко, но маршрут сей вовсе не обязателен. Иные держат близких в интриге суицида многие годы. Интриганы чем наглее напирают, тем скорее не совершат, а ближние научаются избегать резких поворотов, а то кто его знает.

Истерики и меланхолики ничуть не более потенциальные самоубийцы, нежели жизнерадостные массовики-затейники. Скептики и циники оснащены антисуицидным иммунитетом отнюдь не надежнее тонкокожих элегиков. Дело не в темпераменте, не в особенностях психики и уж совершенно не во «врожденной предрасположенности», хотя Человек, особенно юный, может попытаться — и отшатнуться в страхе. Может, как Костик, повторять попытку вплоть до удачи. Но и тут глупо искать систему. Дело только в сюжетостроении. Способность воспринимать себя как героя некоего сюжета — отстраненно-заинтересованно — и неспособность управиться с собой по собственному, а не *авторскому* разумению, если не исключают самоубийство, то очень и очень затрудняют его исполнение.

Осознание Я-героя есть первый шаг к христианскому, глубоко сюжетному мирочувствию. В истинных христианах более всего поражает цельность, *фабульность*. Все члены на месте, протез приставить некуда. Так в роман нельзя вписать извне добавочный персонаж, как бы уместно нам ни казалось его появление. Так Святое Евангелие можно экранизировать, класть на ноты и представлять под куполом цирка, но нельзя *купировать* героя. Даже когда Его нет на сцене. Тем более, когда Его нет. Если мы все, кто находится внутри сюжета, начавшегося две тысячи лет назад в Нижней Галилее, договоримся между собой, что Герой нам надоел, устарел и вообще пора его заменить, это будет означать, что мы все — самоубийцы. Если же мы действительно не обнаружим однажды нашего Героя в сюжете, значит, произошло невероятное — самоубийством покончил Бог. Но тогда нам уж точно нечего будет делать в «безмолвной вселенной». «Реабилитировать» вечно *виноватого* Бога не удалось ни святым, ни атеистам. Может быть, Ему осталось только *обидеться*...

Христианское искусство — искусство Пасхальное, искусство Воскресения. Самоубийство же исключает Воскресение, отрицает его. Воскресение и самоубийство — это Христос и Антихрист. «Мирное сосуществование» их немыслимо. Поэтому немыслимо сопряжение искусства Пасхи и искусства суицида. Векторы их так разнонаправлены, что любая приноровка ведет к опрокидыванию, к обратной перспективе, к антимиру. Однако тема самоубийства, начиная с по-

гибели Иуды, присутствует в христианском искусстве в нескольких модулях, а отнюдь не избегается, как тема Воскресения в искусстве антихристианском.

Как пример авторской сублимации не станем в тысячный раз поминать Вертера и Анну Каренину. Но вспомним, что через Пушкина, много и сосредоточенно думавшего про *это*, нам известна мистификация Сент-Бева. Тот создал поэта Делорма, который сочиняет суицидальную элегию. То есть описывает собственное самоубийство. Подчиняясь законам жанра, Делорм вписывает свое отчаяние в природный фон, в пейзаж. И на фоне пресловутой спасительной красоты поступок героя особенно безобразен. И особенно ясно, что мечту о самоубийстве провоцирует недостаток в мире любви и нежности. И красоты. Жалость к себе, любимому, заставляет Делорма напрячь фабулу: так, гипотетический труп героя по его «завещанию» будет найден «Только через месяц или через два, может быть, через год...» (Костика нашли через три недели. Потому и не открыли лицо при прощании. Там, где он *это* сделал, соседи давно потеряли обоняние).

Мрачное воображение Делорма рисует собаку, обнаружившую тело, и ее брезгливый испуг, и оторопь охотника, и его безоглядный бег «до самого поселка». Но высшее наслаждение доставляет Делорму описание собственного полуистлевшего трупа:

Несколько местных жителей придут ранним утром,
Вытянут за волосы неузнаваемый труп,
Эти обрывки тела и кости, забитые песком.
И, примешивая шутки к каким-нибудь глупым россказням,
Долго будут совещаться над моими почерневшими останками
И наконец повезут их на тачке на кладбище...

Опосредованная ирония Сент-Бева направлена против романтического флера и сопливости. Ему не требуется, как Гете, убивать героя, чтобы списать на него то «патологическое состояние», о котором Иоганн Вольфганг позже поведал Эккерману. Да и Делорм, слава Богу, только сочиняет. Но если самоубийство есть совлечение образа Божия, то «почерневшие останки» вместо реванша или реабилитации, по всей видимости, останавливают многих «мечтателей».

Поэт Некрасов показал ту же ситуацию уже глазами «местных жителей» с поправкой на крепостную зависимость. Ярославские

робята из стихотворения «Меж высоких хлебов...» вряд ли слабонервнее и экзальтированнее своих нормандских однодельцев. Правда, самоубийца тут уже не воображаемый, и острота восприятия сельчан просто потрясающая:

Ой, беда приключилася страшная,
Мы такой не знавали вовек!
Как у нас, голова бесшабашная,
Застрелился чужой человек.

Только христианин может назвать случившееся «страшной бедой». Страшной! А эти люди, без сомнения, пережили и пожары, и холеры, и недороды. И ни на что так не реагировали. Какие же основы бытия должны быть потрясены, чтобы русские хлебопашцы признались, что такой беды «не знавали вовек»? Какой сюжет был жестоко оборван на их глазах? А главное, что реакция крестьян доказывает: их духовная жизнь, до которой три года скачи — не доскачешь, не заражена бациллой суицида. Ошеломляет и полное отсутствие осуждения того, кто принес им столько хлопот и огорчений.

Я не знаю, поют ли на каком-нибудь еще языке песню о самоубийце, как поют до сих пор в России «Меж высоких хлебов»? Я знаю, что Костик плевать ни на кого не намеревался. он хотел по-честному. Он не мог остановиться на варианте ежедневного квазисуицида, совершаемого нами, «не совсем самоубийства», про что писал Пришвин: «*...я не прекращаю жизнь свою, а только не поддерживаю, потому что устал...*»

Самоубийство — всегда зло другому. Иначе не бывает. Но чтобы это понять, надо понять, что *другой* — не пустая абстракция.

Вина и обида. Любовь и гордыня. «Двойное воздействие». Популярная «женщина, которая поет», *протезирует* стихи труднейшей из самоубийц:

За то, что мне прямая неизбежность –
Прощение обид...

«ВДОЛЬ МЕДЛЕННОГО ЛИСТОПАДА». О стихах и переводах Владимира Полетаева

Студент Литинститута Владимир Полетаев, успешный юноша из хорошей семьи, 30 апреля 1970 года шагнул из окна 5-го этажа дома на Ленинградском проспекте в Москве. Самоубийце шел 19-й год. Его сверстники, не столь озабоченные, как покинувший их товарищ, отношением мира к себе — и наоборот, недоумевали: «Мы любили ушастого Володьку и никак не могли понять, откуда это у него — щемящая тоска по смерти и страх перед неизбежным, долженствующим непреложно произойти? Ведь он не был изгоем, неудачником, больным». Миллионы изгоев, больных и неудачников, а также не столь многочисленные граждане с тонкой душевной организацией на грани болезни доживают до старости и — пусть нечасто — даже компенсируют свои невзгоды и поражения.

Самоубийство лишает смерть простоты, природности и публичности, ставя как совершающего этот акт, так и переживающих его в совершенно иные условия. Близкие не провожают человека, прыгающего с подоконника или балкона, хотя, скатываясь по лестнице навстречу неизбежному, наверное, так же надеются на чудо, как и в случае изнурительной многолетней болезни ближнего. Но самоубийство, как правило, совершается втайне, так чтобы никто «не помешал», и родные не присутствуют при последней минуте умирающего и не закрывают ему глаза. Это только киник Перегрин в сатире Лукиана прежде чем совершить самосожжение, произносит прочувствованную речь. Недоумение — оборотная сторона чугунной вины, на которую самовольно ушедший обрекает оставшихся.

Поэтическое призвание Владимира Полетаева никем не оспаривалось и всеми поощрялось. Три его стихотворения были опубликованы в «Московском комсомольце» в 1969 г., что по тем временам для старта совсем не слабо. Выпустить книгу молодой человек не успел. Почти наверняка она бы появилась на свет максимум через пару лет, но стихи, переводы и записи из дневника Полетаева, собранные под одной обложкой, вышли в тбилисском издательстве «Мерани» в 1983 г. Книга называлась «Небо возвращается к земле», и составил ее не штатный редактор, а признанный мэтр Олег Чухонцев. Я хорошо помню, каким событием стало это издание,

по-советски аскетичное, лишенное полиграфических изысков, в Грузии и России. О нем много говорили и писали, тщательно избегая темы самоубийства и во всех подробностях шепчась на эту тему на еще остававшимися символом уходящей эпохи кухнях. «Тихонько, шепотом говорили в семье о трагедии», — свидетельствует родственница Гершензонов-Полетаевых. В названии книги содержались и трагедия, и безумный полет сверху вниз, и материальное воплощение, возвращение поэта в посмертии.

Запрет порождает отнюдь не немоту, а многословие на грани пустословия, но в специально отведенных местах. Пустословием оборачивается все, чего нельзя зафиксировать и проанализировать публично, в идеальном варианте — печатно. Александр Фадеев, застрелившийся в 1956-м, был едва ли не последним из крупных публичных фигур, чья причина смерти называлась без обиняков, прямым текстом. Открыто оглашалось самоубийство Есенина и Маяковского. Вопрос, были ли версии гибели последних достоверными, мы здесь не обсуждаем. После Фадеева любой факт нестандартной, нарушающей «правила» смерти известного человека причислялся к компрометирующему основы советского строя.

Отношение к суициду в разных культурах принципиально различно. Это общее место. Но, казалось бы, в атеистическом обществе добровольное прерывание жизни, автоэвтаназия, которой, по сути, является самоубийство как способ решения экзистенциальных и онтологических проблем, не должно вызывать отторжения и подвергаться организованному замалчиванию. Сводная цитата из рассуждений Ивана Карамазова: «Если Бога нет, то все дозволено» имеет прямое отношение и к сведению счетов с жизнью. Ведь самоубийца действует, как он полагает, по собственному умышлению, не признавая высшего Замысла о себе и своих земных сроках. Зачем же скрывать факт, удостоверяющий саму суть атеистического мировоззрения? Захотел — и умер, ни у кого не спрашиваясь. Но советскую систему привел к краху не только экстенсивный путь развития, но чуть ли не в первую очередь — нарушения логических и причинно-следственных связей.

Самоубийства замалчивали потому, что советский человек был всеми средствами принуждаем к хроническому счастью. Белинский писал в письме к Боткину: «Люди так глупы, что их на-

сильно надо вести к счастью. Да и что кровь тысячей в сравнении с унижением и страданием миллионов». Отсюда, видимо, происходит известный пародийный лозунг: «Железной рукой загоним человечество к счастью». В этом смысле большевики первого призыва были честнее своих потомков, опасно играющих с христианской этикой и содравших «Моральный кодекс строителя коммунизма» с Нагорной проповеди блаженств. Театральное, публичное самоубийство прокламировалось литературой не позднее 20-30 годов. Но уже Булгаков в последней редакции пьесы «Бег» вырвал из рук генерала Хлудова револьвер и заставил его вернуться в Россию, наверняка обрекая на гибель, но не по своей воле. В дальнейшем попытка суицида прямой дорогой вела в дурку.

Преддверие и начало 70-х таинственным образом отмечено смертями почти детей, «вундеркиндов» с печатью гениальности. 6 марта 1969 года ушла 17-летняя Надя Рушева, чьи работы непостижимо воспроизводили контур рисунков Пушкина. Володя Полетаев отметил это записью: «Рисунки ее — от кружева, от заставок и виньеток в старых романах. Быть может еще морозные узоры на стеклах, витиеватые росчерки фигуристов на зеркале катка. Опустевшее зеркало... На него набрасывают белую простыню, а она все сползает и сползает, открывая пустое стекло...» Причин последнего поступка Владимира, к чему бы они ни сводились, мы никогда не узнаем. Как писал судебный деятель и забытый поэт Иван Захарьин:

И что сгубило жизнь его младую,
Осталося загадкой для людей.

Но вне «тяги смертной» стихи Полетаева не могут быть прочитаны без искажений. Зеркало, изготовленное методом Флоат, дает в несколько раз более точное отражение, чем зеркало, сработанное методом Фурко. Остальные классы маркировки годятся только для комнаты смеха. «Пустое стекло» не годится ни для чего, поскольку не выполняет своего предназначения отражателя. И все зеркала зависят от освещенности объекта.

Стихи, которые Полетаев оставил вместо предсмертной записки, заканчиваются так:

А ветер длинными руками
раскачивает дерева,

и листья кружатся над нами
и превращаются в слова.
Отсылка к «Ветру» Пастернака тут неизбежна:
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все дерева…
И это не из удальства
Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.

Влияние поэтики Пастернака на Полетаева несомненно, хотя и преувеличено. Юный поэт пользовался прозрачной классической поэтикой, избегал смысловых темнот и стилистических изысков, просто и точно рифмовал. Он являл собою один из последних примеров поэтического аристократизма Серебряного века. Но и недооценивать впечатление, произведенное на молодых поэтов томом Большой серии «Библиотеки поэта», вышедшим в 1965-м с предисловием Андрея Синявского, тоже не стоит. «Потрясение» — слабое слово для характеристики явления. В московском Доме книги отнюдь не поэты высаживали витрину, охотясь за «синим» Пастернаком, выкидываемым на прилавок гомеопатическими дозами.

Перекличек с опальным нобелиатом в небольшом по объему наследии Полетаева предостаточно. Но в той же мере в своде его стихов наличествуют следы всего прочитанного. «Ты говорила: не хочу, и вырывалась, и смеялась…» — очевидная вариация симоновского «Ты говорила мне: «Люблю»,/Но это по ночам, сквозь зубы». Часто подобные «заимствования» привлекаются бессознательно. Сравните «Пройти, чтоб не оставить следа» у Цветаевой и «пройти, не оставляя следа» у Полетаева. Более опытные авторы избегают таких казусов. Но на рубеже 70-х «литература в отсутствие» выделывала с поэтами и не такие кунштюки. Чего стоит нашумевшая история, когда в 1965-м году Василий Журавлев опубликовал под своим именем стихотворение Анны Ахматовой. Ахматова была еще жива, и я практически уверена, что плагиат не был умышленным и злую шутку с Журавлевым сыграл книжный дефицит, невнимательность, но главным образом — идеологический «стоп-лист».

Если внутренняя связь двух поэтов очевидна, то настроения, рождающие стихи, как и поэтические выводы, из них вычитываемые у Полетаева, принципиально отличаются от пастернаковских. В приведенном фрагменте стихотворения из «Доктора Живаго» «полностью все дерева» неизбежно рождают аллюзию едва ли не политическую, и переход к «песне колыбельной» неожидан не меньше, чем — от противного — призрак «серенького волчка» и риск быть ухваченным «за бочок» в общеизвестной народной колыбельной. Колыбельная — жанр интимный, на демонстрациях и в застольях не исполняется. Пастернак употребляет слово «тоска», противопоставляя недифференцированную силу ветра этой интимности, обретаемой на фоне колебания «всех деревьев», тем более что «колыбельная» и происходит от слова «колыбать» (колебать).

Метафора Полетаева связана с иной метаморфозой, с отрывом «от ветки родимой». Листья «превращаются в слова», отделяясь от дерева и обретая кратковременную, предсмертную индивидуальность ради способности к творчеству. Ветер Пастернака не срывает отдельных листков — об этом в стихотворении нет и намека, но стихийно преображает и укрепляет «содержание» сада. Листья полетят у него во «Второй балладе»:

Лопатами, как в листопад,
Гребут березы и осины.

И, хотя дело в балладе происходит не осенью, а летом в Ирпене, и «как листопад» — не случайное сравнение, дачный сон сыновей — «охранная грамота» жизни. Эрос Пастернака — воскрешающий: от «Я кончился, а ты жива» — к «Жизнь вернулась так же беспричинно,/Как когда-то странно прервалась». Разность ощущений мужчины и женщины после близости с последующим преодолением отчуждения и слиянием в новом объятье выводит на оппозиции эпохи и неизбежность объединения этих оппозиций. Натурфилософия Полетаева безвыходно круговоротна. Эрос вытесняется Танатосом. Оторвавшиеся листья «превращаются в слова», но сотканные из слов стихи «становятся травой». Это отсылка уже к дяде Ерошке из повести Л. Толстого «Казаки»: «Сдохнешь... трава вырастет на могилке, вот и все». О том же мечтал и молодой Владимир Соколов (стихи помечены 1948-м годом):

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!

«Соколовская гитара» звучит в стихах Полетаева часто громче пастернаковской виолончели. Но поиск спасения в слове, в творчестве, а не в природе определяет эпоху, в которой живет мальчик, начитавшийся Пастернака и Ахматовой («Дай Бог окончить жизнь стихом...»).

Корпус словоупотребления в языке любого поэта статистически строится на «доверительной вероятности». Как написано в частотном словаре О. Ляшевской и С. Шарова: «...если мы знаем размер выборки и экспериментальную вероятность события в этой выборке (т.е. частоту слова в нашем корпусе), то мы можем вычислить доверительный интервал вероятности этого события на всей популяции (т.е. частоту употребления того же слова во всем пространстве языка)». Самой частотной леммой и сплошной метафорой в языке Владимира Полетаева безусловно является «листопад».

Опадание листьев осенью — процесс глубоко парадоксальный. Смерть пересечена со спасением — и напротив. Для перевода из Рильке Полетаев трагически прозорливо выбрал «Осень»:

Паденье, словно позднее прощанье
Садов небесных с мертвою листвой.

Осенние деревья избавляются от организмов, которые их питают. Но те, которые не успевают сбросить листву, почти наверняка обрушатся под грузом снега и наледи. Дерево, не расставшееся с кущей, обезвоживается, как поэт, не израсходовавший накопившихся слов. Казалось бы, здесь нас снова подстерегает ДНК Пастернака: «Глухая пора листопада». Но выводы снова не совпадают: «Расстраиваться не надо:/У страха глаза велики» (Пастернак) — и могильные «Пригорки листьев вместо листопада» (Полетаев). Конечно, и Пастернак не так жизнерадостен, и Полетаев не так уныл, как может показаться по выхваченной строке. Но «vis vitalis» (жизненная сила), лежащая в основе философии Пастернака, аристотелева энтелехийность, где «действительный человек создает человека из потенциально существующего человека», не равнозначны энергии юности, данной биологически, а не выстраданной умом и сердцем

в процессе длительного «расстраивания». Полетаев исконно «расстроен» мирозданием, отягощен скорбью раннего познания, озабочен ощущением «последнего света», с рождения словно вписан в круг колеса Сансары:

Я все увидел, все заметил,
да разбегаются глаза, —
все повторяется на свете.
Мы возвращаемся назад.

Его преследует «бормотанье листопада», звук ниспаденья, драма отрыва, схождения «во ад»:

Как страницы, листья шелестят.
Где-то рядом, где-то очень рядом,
слышишь, подступает листопад,
мы с тобой стоим под листопадом.

Разве дочитанная, долистанная книга — не метафора смерти? У Пастернака опавшие листья не умирают, но погребают под собой землю, как сама земля укрывает гроб с прахом:

Погребенная земля
Под листвой в канавах, ямах.

Кинематографичность Пастернака различима с первого прочтения. У Полетаева киношные «драгуны под Бородино» (скорее всего, из «Войны и мира» Бондарчука) умирают «просто» и «нарядно», но умирают в бою, где смерть особенно неприглядна, и финал пронзительно саморазоблачителен по максимализму и выдаче тайны главного страха:

Пусть муза больше не приходит,
когда, хоть раз, я так солгу.

Тут уже не проступает маскировочная окраска Пастернака, а глотается взахлеб «самая правдивая вода» Мандельштама («Сегодня ночью, не солгу...»). И «глухая пора» оборачивается беззвучной для глухих и оглушительной для слышащих музыкой:

а улицами — листопад
и у него такие струи,
и у него такие струны,
такую музыку струят!

Музыка эта навеяна знаменитыми стихами Межирова («Какая музыка была!»), но мелос листопада предназначен вовсе не «всем и для всех — не по ранжиру»,а слышен лишь избранным.

Наступление зимы венчает листопад Володи Полетаева, но снег, в отличие от «торжественного затишья» Пастернака, похожего на «четверостишье/ О мертвой царевне в гробу» (царевна, как известно, на самом деле жива и только ждет поцелуя), у Полетаева стирает тлен черновиков, «развалы вянущей листвы»:

Ах, сколько снега, сколько снега,
какая чистая страница…

И эта страница рискует остаться не заполненной, оставаясь пустым палимпсестом, грунтовкой без живописания: «По снегу белому, по снегу/ ложится новый снегопад». А городское лето у него многооконно, как в стихах Ильи Тюрина, потому что, если поэзия — хоровое искусство, то в хор включены и голоса из будущего. Окна Полетаева выходят «на задворки, на жестяные гаражи», а не в профессорские «белые деревья». Вообще стилистическое отторжение от «шестидесятников» в годы, когда поэзии Большой спортивной арены не подражали только памятники, изумляет. И еще: лето Полетаева беззвучно, в отличие от его шопеновской осени:

когда над городом упорно
играет чёрная валторна…

Черная валторна изображена на дорожном знаке, запрещающем звуковой сигнал.

К периоду короткой жизни Владимира Полетаева свобода как способ жить, «не признавая произвола», стала мировоззренческим фетишем. Преподобный Иоанн Лествичник писал, что «страх есть лишение твердой надежды». Володя Полетаев находился в пограничном юношеском состоянии между Богом и богоборчеством, то есть между жизнью и смертью («Не приходите! Я умру легко — уткнусь кутенком Господу в ладони…»). Страстное увлечение одной из самых религиозных поэтик — грузинской — компенсировало идиотские ограничения советской цензуры. Времена, когда в подстрочниках Давида Гурамишвили, грузинского псалмопевца, выданных раскабаленному Заболоцкому в 1947 г., Бог подменялся солнцем, а Богоматерь — Родиной, исчерпались. Владимир подстрочникам не доверял, изучал грузинский язык и переводческие задачи ставил перед собой грандиозные. Сакральный город Тбилиси еще хранил дух Галактиона и Пиросмани. Разлука с городом, который внушал поэтам нечто большее, чем любовь, вызывала

в Полетаеве сокровенный образ: «В Тбилиси, верно, листопад». Листья, падающие с платанов, похожие на слоновьи уши, при неиссякаемом тепле, — гомерическая проекция московской мелколиственной промозглости. Кто провел в Тбилиси хоть одну осень, не сможет отринуть ее власть:

Что случилось сегодня в Тбилиси?

Льется воздух, как льется вино. (Заболоцкий)

2018-й — год оставшегося незамеченным 200-летия самого известного из грузинских романтиков (то есть всех грузинских поэтов без исключений) — Николоза Бараташвили. Переводы Пастернака заслонили горизонт его поэзии. Но только Пастернаку и покорилась эта вершина. Бараташвили устремлен в горние высоты, к Богу. На его шедевр — большое стихотворение «Мерани» — замахивались многие. Чуть ли не всесоюзные конкурсы объявлялись на перевод непереводимого. Но камуфлируемая советской моралью смерть — непременный атрибут романтической поэзии.

Там, где в старинных могилах предков последний приют,

Тело мое не отыщут, слез надо мной не прольют.

Полетаев успел сделать несколько вариантов перевода творения Бараташвили и, судя по всему, ни одним не остался вполне доволен. Ранняя кончина грузинского поэта, страдавшего от необходимости служить стряпчим сильнее, нежели от неразделенной любви, несомненно, притягивала Полетаева.

Юноша попал авансом в ряды переводческой элиты: фильтры отбора, когда дело касалось Грузии, были мелкоячеистые, и просочиться сквозь них абы кому удавалось редко. Наверное, появлению Полетаева в Грузии способствовал его литинститутский мастер Л. Озеров. Но одними стараниями учителя в литературе ничего не добьешься. Поэтический перевод — это стихи одного, написанные другим. Мне, заставшей в активной работе когорту выдающихся переводчиков, известны не более двух случаев полного погружения и преображения в переводимом тексте, полного отказа от себя. Это Владимир Леонович, пересоздавший по-русски Галактиона Табидзе, и Ян Гольцман, сделавший достоянием русской поэзии грузинский фольклор.

Полетаев не успел взять таких высот, хотя сделал на это серьезную заявку. «Прямая суть оригинала» волновала его, но он еще слишком

был занят собой и поиском собственной стилистики. Тем не менее, суть умирания поэтического Я в чужом тексте уловить успел:

И, овладев теченьем речи,
Не признавая произвола,
Попробуй, натяни на плечи
Рубаху мертвого Паоло.

В стихотворении названо имя поэта Паоло Яшвили, покончившего с собой в 37-м, когда его принуждали написать разгромную статью, объявляющую врагом народа другого поэта, Тициана Табидзе. С обоими дружил и обоих переводил Борис Пастернак, от тени которого в Грузии юному Владимиру уж совсем некуда было деться.

Показателен единственный прозаический опыт Полетаева-переводчика — фрагмент рассказа Гурама Рчеулишвили «Батарека Чинчараули». Рчеулишвили называли «грузинским Хемингуэем», что, на мой взгляд, весьма условно. С автором «Старика и моря», самым популярным на тот момент американским писателем, его связывало море — один из главных «героев» поэтизированной прозы Рчеулишвили. Но Гурам искал и нашел оригинальный способ письма, используя возможности грузинской просодии.

В «Батареке» описывается хевсурское селение Шатили, жители которого одержимы кровной местью — то есть смертью, неразрывно связанной с поэзией. «Безумие поэзии господствует здесь над прозой. Каждый хевсур, как правило, поэт. А напишет лучше всех, кто, охваченный неутишимой страстью, страдает больше и достойнее других...» Умонастроению Полетаева подобные мысли и ощущения соответствовали. Рчеулишвили погиб в 26 лет в Гагре, спасая тонущую в море русскую девочку. Владимир оплакал ушедшего собрата в одном из лучших оригинальных стихотворений, которое демонстрирует, помимо всего, полигонометрический ход его поисков, а просодическими средствами явно намекает на пастернаковский «Морской мятеж»:

Я у моря спросил:
«Где Гурами, пловец одинокий?
Где Гурами, что в бурю пытался кого-то спасти?»
И ответило море:
«Было в Грузии много Гурами:
Тот — в Орпири до смерти зловонные топи сушил,

Тот — навеки уснул на веселой пирушке с друзьями,
Тот — в жестоком сраженьи холодные веки смежил.

Изо всех над одним я тяжелые своды сомкнуло,
Звонкий голос его поглотил беспокойный прибой.
Ты к воде подойди и прислушайся к мерному гулу —
И дыханье Гурами почувствуешь перед собой.

Кружит нанятых плакальщиц-чаек крикливая стая.
Приглядись, ты увидишь, где смелый Гурами плывет.
Только мне не мешай. Я далекие слезы считаю. Я мелею, а это единственный верный доход...».

Диалог со стихией строится на коротком вопрошании и длинном «ответе». Романтический образ «одинокого пловца» воспевает героя, но заслоняет жертву, а море нивелирует ее имя до равнодушного «кого-то», служа одновременно и обезличивающим символом смерти, и признаком единственности Гурами, выделения его подвига из неразличимого множества убитых морем. Забвение — лишь одна сторона смерти. По другую сторону этой границы пролегает линия бессмертия. В подспудном расчете на него, ради сокращения пути и совершаются непоправимые поступки со времен Эмпедокла, бросившегося в жерло Этны.

В предисловии к «Небу, возвращающемуся к земле» незабвенный Гия Маргвелашвили, давший имена стольким русским поэтам, напомнил: «За два года до смерти московский школьник Володя Полетаев записал в свой дневник: «До чего же хорошо, когда живешь на белом свете!.. И падает снег... И тебе семнадцать лет (а расти мне, кажется, расхотелось)... Пишется легко, не в том дело, что много, но легко, словно ведешь разговор с кем-то и вдруг начинаешь слышать свой голос как бы со стороны». «Слышать свой голос со стороны» — возможно, исчерпывающая метафора поэтического перевода. В переложении Полетаевым шевченковского «Заповіта» читаем — со строчной буквы:

Не пришлось мне встретить бога
До смертного срока...

В оригинале не так: «Молитися... а до то́го (то есть до своей смерти — **МК**)/ Я не знаю Бога». Сомнения в виде сказуемого

«не пришлось» (не довелось, не случилось) не наблюдается. «Не знаю» — и все тут. Переводчик словно смутно надеется, что «придется», что встреча может состояться. Ошибался ли он, призвав в пособники смерть, знать нам не дано.

Мир не спас «одинокого пловца», дрейфующего «вдоль медленного листопада». И поэзия не исправила «божественного беспорядка», и «существованья горького основа» осталась непостижимой. Но счастье оттого, что этот необыкновенный мальчик «посетил сей мир», не проходит. А не роковых минут для таких посещений попросту не бывает. И ни одна из загадок по-прежнему не разгадана.

неосторожная звезда,
свалившаяся из гнезда,
покатится по рукаву, —
живу я или не живу? —
часы, прозрачный циферблат,
идут они или стоят?..

ВЗОР ИНОПЛЕМЕННЫЙ. ЕВРОПА И АМЕРИКА — УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ

ОГО, ГЮГО!

Уродство, спасающее красоту

I

Виктор Мари Гюго, рожденный 26 февраля 1802 года и умерший в Париже 22 мая 1885 года в возрасте 83 лет, вне сомнения, самый известный писатель Франции. Его популярность в мире, если иметь в виду авторов XIX века, сравнима разве что с Чарльзом Диккенсом и Львом Толстым. Мать Гюго была бретонкой, а отец — уроженцем Северо-Восточной Франции. Историческое объятие его родителей, в результате которого мир приобрел гения, состоялось в лесу, на склоне горы Додон, на высоте трех тысяч футов над уровнем моря, 1 мая 1801 года. Это обстоятельство сказалось на жизни Гюго-младшего, во всем, включая романы, склонного к преувеличениям и созданию мифов. Если бы он не стал писателем, то был бы, наверное, величайшим вруном, но Бог умело распоряжается такими экземплярами своей коллекции. Высота, на которой произошло зачатие, превратилась в постоянно преодолеваемый нравственный, политический, поэтический и любовный пик.

Его могучее творчество обнаруживает влияние обеих кровей: мистицизм, которым отмечена кельтская литература от цикла романов о короле Артуре до «Замогильных записок» Шатобриана, кумира юности Гюго, и земная тяга, врожденный материализм, унаследованный от отцовской ветви — крестьян Лоррейна. Кстати, коли уж вспомнился виконт Шатобриан, неоценимое влияние на Гюго оказала его работа «Гений христианства», а вовсе не хрестоматийный и скучнейший «Рене». Чтобы обосновать это утверждение, придется привести пространную цитату: «...из всех существовавших религий христианская — самая поэтичная, самая человечная, самая благоприятная свободе, искусствам и наукам; современный мир обязан ей всем, от земледелия до абстрактных наук, от больниц для бедных до храмов, воздвигнутых Микеланджело и украшенных Рафаэлем; нет ничего божественнее ее морали, ничего привлекательнее и торжественнее ее догматов, ее доктрины и ее культа; она покровительствует гению, очищает вкус, развивает благородные страсти, дает мысли силу, сообщает писателю прекрасные формы

и художнику совершенные образцы». Теперь осталось только внимательно прочитать романы Гюго с их пафосом любви и милосердия — и связь с Шатобрианом доказана.

При жизни его называли (часто сравнения им же и подкидывались критикам и обществу) орлом, титаном, людоедом, монстром. Творчество приравнивали к Гомеру, Шекспиру, Данте и Сервантесу. Он писал гигантские, бурные, темные романы, два из которых — «Отверженные» и «Собор Парижской Богоматери», — неизменно остаются бестселлерами, изучаются в школах и вузах всех континентов планеты Земля, являясь одновременно образцом китча и масскультуры, религиозного и морализаторского чтения, интеллектуального и исследовательского интереса. Они также переведены на музыкальный, киноанимационный, балетный и едва ли не на цирковой языки. Многих, наверное, удивит сообщение, что Гюго признан — даже его эстетическими противниками — первым поэтом Франции. Модернист Андре Жид сквозь зубы процедил по этому поводу: «Если это (первенство Гюго в поэзии. —*М. К.*) и прискорбный факт, по крайней мере, это неоспоримый факт».

Каждое утро он писал по сто стихотворных строк или двадцать страниц прозы. Он был наиболее мощной фигурой романтического движения, которое во многом сам же и спровоцировал. Уже в 1830 году Гюго стал лауреатом Французской академии и в 1845-м — пэром Франции. Ему отказывали в даре мыслителя, не замечая тайных и явных пророчеств в прозе и стихах, а он продолжал оставаться властителем дум. Потом, когда обнаружилось, что он еще и гениальный художник и выставка его рисунков, писанных чем попало, включая кофейную гущу и просто размывы грязи на бумаге, прогремела в Америке, искусствоведы нашли, что Гюго был предтечей всех авангардных течений живописи XX столетия. А его апокалиптический взгляд на 150 лет вперед оставил нам в наследство «гриб Гюго» (работа приблизительно 1850 года), настоящий гигантский гриб, абсурдно высящийся над тусклым и опустошенным пейзажем, этакая откровением постигнутая всеобщая Хиросима. Неужели это завещание приветливого дедушки с дагерротипов в учебниках литературы, защитника угнетенных и сирых, привычного национального героя, атрибута каждого французского городишки (в одном Париже несколько улиц и площадей его имени)?

Инстинктивное (или насильственное) признание Гюго большим поэтом время от времени сменялось скептическим пренебрежением. Как наш Пушкин, он был растащен на строчки с утерянным авторством, и только «Отверженные», подвергаясь всевозможным адаптациям и даже попыткам продолжений, упрямо читались подростками и стариками, заключенными и сумасшедшими. Великодушие идей великого романа и теплота их выражения до сих пор морочат общественное мнение, для которого Гюго — певец «маленького человека», простой и доступный, как брюссельская капуста, описатель знакомых чувств и общих мест. Но за коммерческой беспроигрышностью хитов Гюго потеряли то, что Поль Клодель назвал «паническим созерцанием» вселенной. Это касается его мрачных космических поэм «Конец Сатаны» и «Бог» или мистического знания Гюго ресурсов французского стиха и его технической виртуозности в метре и рифме, спасших национальную поэзию от бесплодия XVIII столетия и спасающих от любительства столетия XX.

Кроме того, он написал 21 пьесу, которые в совокупности преобразовали французский театр, вырвав его из благоговейного застоя драматургии Корнеля и Расина. Одна из них, «Эрнани», стала символической отправной точкой французского романтизма и иногда аттестуется как побудительная причина революции 1830 года, что, конечно, преувеличение, но чего бы не отдал за такое преувеличение любой писатель! Эффект Гюго во французской литературе превышает только одна книга — Библия. Вся французская литература — лишь поросль в его тени, наряду с нашим гением Достоевским или американцем Джозефом Конрадом, который стал большим писателем, разработав всего лишь одну из сонма тем Гюго — тему океана. Английский литературовед Грэм Робб, автор блестящей новой биографии титана, пишет, что Гюго — индивидуальная система образования, через которую должен пройти каждый автор: «История посмертного влияния Гюго — история реки после того, как она достигла моря. Оно настолько всепроникающе, что многие вообще не замечают, что испытывают это влияние». Правду сказать, Федор Достоевский в «Дневнике писателя» не скрыл, что позаимствовал прием внутреннего монолога из «Отверженных». Да и название «Униженные и оскорбленные» есть не что иное, как истолкование названия «Les miserables» — «несчастные».

Он жил, осажденный влюбленными женщинами. «Воображение, — констатировал он в один из самых эротических моментов, — это сочетание интеллекта с возбуждением». В возрасте почти 70, во время и сразу после снятия осады Парижа, когда он подарил коммунарам два дальнобойных орудия и вынужден был скрываться в Брюсселе и Люксембурге, Гюго в течение пяти месяцев выдержал многообразнейшие и напряженнейшие любовные коллизии сразу с сорока различными женщинами, борющимися за право на то, что гигант именовал своей «лирой». Когда ему нужен был штрих для изображения полноты личной трагедии Жана Вальжана, он оставил его девственником, лишил любви женщины. Он был живее жизни — он почти превзошел самое смерть: полмиллиона скорбящих соотечественников шло за кортежем с его телом, движущимся к Пантеону, который он издевательски сравнивал с бисквитным пирожным. Большее число сопровождало только обожаемого им Наполеона.

«Виктор Гюго был сумасшедшим, который воображал себя Виктором Гюго», — пробурчал Жан Кокто, прославленный новой эпохой драматург, художник, вечно невзрослый экспериментатор, несколькими десятилетиями позже, когда мир попривык к зиянию на месте архипелага Гюго. Один из английских почитателей титана остроумно заметил, что с таким же успехом чихуахуа — крошечная собачка — могла бы вонзить свои мультиклыки в лодыжку слона.

Таково или нет соотношение между «попсовым» Гюго и его продвинутыми к высшим абстракциям неблагодарными преемниками, но если уж подбирать наиболее точную метафору жизни великого бретонца, она окажется так же обманчиво проста, как сюжеты его книг. Виктор Гюго — это XIX век. Ни больше ни меньше. Они заподлицо совпадали друг с другом по времени, пространству, идеям и заблуждениям, прозрениям и ослеплениям. Достаточно нажать на «полосу прокрутки» двух мощных компьютеров — Гюго и его века, чтобы убедиться в синхронности многих и многих ключевых процессов, даже не выходя за пределы «милой Франции». Но если Бальзак подписал своему веку обвинительный приговор, то Гюго любил его и доверял его потрясениям и безумствам.

Гюго застал не просто в живых, но в активно действующих Жана Батиста Ламарка, великого естествоиспытателя (род. в 1744 г.), основоположника метода классификации растений, создателя систематической биологии.

Гюго был современником изобретателя парашюта Ленормана (изобрели парашют китайцы, но как игрушку, а Ленорман, дитя эпохи Просвещения, применил к человеку). Он же придумал складную пожарную лестницу, которая не могла не понравиться Гюго, хотя его герои прыгали по крышам Парижа без спецсредств.

Гюго написал свой первый роман — «Ган-исландец», когда Луи Дагерр создал первую в мире диораму (Бальзак в «Отце Горио» высмеял модное изобретение: обитатели пансиона мадам Воке к каждому слову прибавляют «рама»), а год получения им же первого фотографического изображения — 1839 — находится в промежутке между пьесой о лакее с государственным умом — «Рюи Блаз» — и революционным (не только по форме) сборником стихов «Лучи и тени». Фотографироваться — как правило, с рукой, упертой в висок, — Гюго обожал.

В начале 30-х годов позапрошлого века профессор Маженди, наблюдая, как кролики реагируют на введение в их кровь чужого белка, основал экспериментальную физиологию, поставив на конвейер науки миллионы безответных зверьков. О гальванизированной лягушке вспоминает Гюго в одном из самых напряженных эпизодов «Собора Парижской Богоматери».

Клод Фредерик Бастиа в 1846 году основал Ассоциацию свободной торговли, положив начало практике либеральной экономики. В 1849-м он получил место в Учредительном собрании. Этому помогла активная кампания против идей социализма, который Бастиа идентифицировал с протекционизмом — экономической политикой, имеющей целью оградить национальный внутренний рынок от иностранной конкуренции путем введения высоких пошлин на ввозимые в страну товары, ограничения или полного запрещения ввоза определенных товаров и других мер. После революции 1848 года, став депутатом Учредительного собрания, Гюго три года отстаивал подобные взгляды.

Двухтомный труд Франсуа Минье «История французской революции», законченный к 1824 году, Гюго знал едва не наизусть. А в 1843-м прочел его же «Исторические мемуары». Однако историю столетия мир продолжает изучать по страницам «Отверженных», пропуская многие из них в юности и наверстывая в зрелости.

Бельгиец Кеттле, статистик и астроном, сформулировал теорию «среднего человека» как основного психологического типа и через статистику попытался вывести кривую склонности к преступлениям в определенных возрастных группах. Преступления и — шире — участие человека в мировом зле — основная тема Гюго. А «среднего человека» посегодня идентифицируют с читателем Гюго, полагая, что это ужасно принижает значение автора.

В 1847 году Мюри выпустил первую глубинную карту в 4000 морских саженях (7300 метров). Его же «Физическая география моря» (1855) считается первым океанографическим руководством. Морю и его праотцу — океану — Гюго посвятил многие десятки страниц. Водная стихия является в его системе жизнеобразующей. Красавица Эсмеральда приручила чудовище Квазимодо, напоив его чистой водой. Многие «отрицательные» герои Гюго находят свой конец в бушующем море или другом водоеме, как сыщик Жавер — в Сене.

Гаюи впервые доказал тесную связь между химическим составом и кристаллической формой минералов, что положило начало новой школе кристаллографии в 1822 году. Жан Вальжан наживает состояние и обогащает городок, избравший мэром его, бывшего каторжника, пользуясь этим открытием.

Дарси в 1856 году впервые описал движение грунтовых вод. Вынося на спине Жана Вальжана его будущего зятя Мариуса Понмерси через парижские коллекторы, не обессмертил ли Гюго наблюдение славного гидравлика? Кстати, некий искусствовед о рисунках Гюго говорит, что они столь же фекальны, как клоака Парижа, которую он описал в «Les miserables».

Гениальный Луи Пастер, разложив в 1848 году, невзирая на революцию, виннокаменную кислоту на «правую» и «левую», положил начало сразу молекулярной диссиметрии, теории брожения, которая откликнулась пищевой революцией, теории самозарождения видов, которая возникла попутно, и, уж конечно, бессмертной пастеризации — изготовлению консервов — продуктов длительного хранения. По невыносимому для обычного восприятия титанизму Пастер сопоставим только с Гюго.

Анри Пуанкаре к 80-м годам разработал теорию дифференциальных уравнений, общую теорию функций, квадратических и ку-

бических форм в небесной механике. Нам, может, это и не говорит ни о чем, а в математике произвело переворот. Гюго же, между прочим, еще в лицее Луи Великого выделялся именно математическими способностями.

Жан Мартен Шарко, знаменитый французский невропатолог, главный врач женской больницы в Сальпетриере, чья слава зиждется на знаменитом душе, освежающем истеричек, а в научных кругах — на его работах в области невропатологии, был просто-таки родным братом Гюго «по музе, по судьбам», тем более что многие пациентки доктора наверняка в разное время домогались внимания писателя. В 1885-м — год смерти Гюго — один из студентов доктора Шарко — австриец Зигмунд Фрейд — проводил в Сальпетриере гипнотические сеансы для установления природы истерии, заодно готовя переворот в мировой психологической науке.

Эмиль Дюркгейм основал французскую социологическую школу. Его фундаментальную работу — «Самоубийство» — Гюго прочесть не успел, но мимо идей Дюркгейма, например, что общество — это реальность, несводимая к простой совокупности индивидов, а социальные конфликты суть патологические явления, пройти явно не мог.

Пьер Кюри в начале 80-х начал исследования по физике кристаллов и магнетизму, что впоследствии привело его к открытию радия и полония, а нас — к балансированию на пороге ядерной катастрофы (вспомним «гриб Гюго»).

Но самая главная революция случилась, несомненно, в общественных науках и связана была с именем тоже француза — Огюста Конта, бывшего секретаря социалиста-утописта Сен-Симона. Его «Курс позитивной философии» и «Система позитивной политики» (1830–1842) стали — и во многом остались — новыми евангелиями, а основные положения позитивизма распространились и на религию («Жизнь Иисуса» Эрнста Ренана), и на биологию (теория биологического детерминизма Ипполита Тэна, «объясняющая» мотивы человеческого поведения), и на литературу (самым модным еще при Гюго писателем стал натуралист Эмиль Золя, яростный исповедник Конта). Отец позитивизма утверждал, что интеллектуальная эволюция человека, определяющая развитие общества, имеет три стадии: теологическую, метафизическую и позитивную,

или научную. Идеи Герберта Спенсера и Карла Маркса выросли на дрожжах Конта, университеты мира приняли позитивизм на ура и переписали учебники. Идеи социализма, родившиеся из позитивизма, были Гюго необычайно близки, но он никогда не вульгаризировал их. Дело Конта продолжили его ученики, самым ярким из которых был Лафит, написавший «Позитивистскую этику» еще при жизни Гюго.

II

По обыкновению многих французских писателей, Гюго облагораживал свое происхождение, намекая на знатность отцовского рода. Однако генерал Жозеф Леопольд Гюго был сыном плотника и, подобно многим людям Наполеоновской эпохи, поднялся благодаря мужеству и воле к власти, получив достаточно большое влияние в армии будущего узурпатора французского трона. Генерал Гюго был в свите Бонапарта и таким образом оказался сначала в Италии, потом в Испании. Виктор навестил отца в Неаполе в возрасте пяти лет и пошел в школу в Мадриде в 1811 году. Следы этих экзотических воспоминаний обнаружатся в его более поздней поэзии и пьесах. Однако мадам Гюго, склонную к эмансипации, не удовлетворяло постоянное кочевье армейской жены, и в 1812 году она обосновалась в Париже. Ее три сына, из которых Виктор был младшим, получили первоначальное образование в столице. Результатом этого отчуждения стала новая связь генерала Гюго, и после Ватерлоо он оформил развод с прежней женой. Сыновей генерал, однако, отказался оставить с матерью и послал их в интернат. Виктор Гюго страдал от разлуки с родительницей, но не так остро, как изображал это в стихах и прозе.

В пятнадцать лет он влюбился в дочь соседа, Адель Фушер, и планы литературной карьеры были связаны у него, беспризанника, с женитьбой куда больше, чем с наследственным тщеславием. Блестящий студент, в 1817 году он получил рекомендацию Французской академии для участия его поэмы в национальном конкурсе, но выиграл его лишь через два года. Впрочем, увенчанному автору едва исполнилось 17. Свою невесту он бешено ревновал ко всему и вся и чуть не покончил с собой, когда узнал, что ее платье

слегка задралось от порыва ветра и сосед увидел обнажившийся белый чулочек. Когда его мать умерла в 1821-м, он отказался от финансовой поддержки отца и год прожил в непридуманной нищете. А в 1822-м его первый сборник стихов «Оды и баллады» принес ему стипендию в 1000 франков от его величества Луи XVIII. Гюго не раздумывая женился на Адель, и у них без пауз родилось четверо детей, а потом и пятый.

В 1830 году он стал одним из лидеров романтизма, когда его историческая драма «Эрнани» положила начало вытеснению со сцены — не без скандалов и манифестов — омертвевших образцов классицизма. Молодой критик и поэт Сент-Бев дал романтизму идейную подоплеку — и открестился от него, как только разработал критико-биографический метод, обслуживающий уже другую группу авторов. «Эрнани» сделал Гюго не просто знаменитым, но и богатым, и в течение следующих 15 лет шесть пьес, четыре книги стихов и — безоговорочно — роман «Собор Парижской Богоматери» укрепили его положение ведущего писателя Франции. Сент-Беву же, ближайшему другу и соратнику, предстояло сыграть на сцене жизни Гюго роль роковую и вполне романтическую: он страстно влюбился в Адель и не остался непонятым. С оскорбленной стороны ответ не замедлил последовать: в 1833 году возлюбленной, секретарем и нянькой Гюго на ближайшие полвека стала молодая актриса Жюльетт Дрюэ. Совместно с ней титан занимался в том числе столоверчением и оставил четыре тетради медиумических набросков. На них тоже нашлись фанаты.

Популярность художественного произведения измеряется символической жизнью персонажа отдельно от контекста. Это либо переложение на языки других жанров искусства — кино, музыка, живопись, — либо так называемая нарицательность, когда имя теряет свою «собственность» и становится воплощением опять-таки отдельного ряда понятий, явлений или символов. В этом смысле ранний роман Гюго «Собор Парижской Богоматери» является своеобразным эталоном. Его герои не просто известны тем, кто никогда не читал романа, но свободно ассоциируются вне текста с заложенными в них автором интенциями, то есть намерениями и целями. Едва ли найдутся в цивилизованном мире несколько человек кряду, кто при гипотетическом опросе недоумевал бы,

услышав имена Квазимодо, цыганки Эсмеральды или хотя бы ее козочки. Но даже если сами имена выпали из памяти, культурные ассоциации сохраняются, и уж совсем невероятно встретить в наше время человека, не видевшего ни одной из киноверсий романа или ничего не слыхавшего о самом Notre Dame de Paris.

Между тем уже в этой — второй в своей творческой биографии — попытке в романном жанре Гюго ставит задачу эпическую, которую покуда решает чисто романтическими, а точнее, символистскими методами. Слово РОК, выбитое на стене собора и вдохновившее автора, по его утверждению (которое само по себе является приемом особого рода), на воспроизведение средневекового сюжета, служит не только сюжетным стимулом, но и развернутым во весь романный массив глобальным символом. Очередная версия бесконечного сюжета о красавице и чудовище рассказана человеком XIX столетия, а не вымышлена или увидена воочию изнутри столетия XV, в коем происходят события романа, и является, по сути, развернутым комментарием к греческой надписи на стене.

Это обстоятельство неизбежно вызывает аллюзию с вавилонским царем Валтасаром, который во время пира увидел, как неведомая рука пишет на стене его дворца неведомые письмена. Прочесть и растолковать их языческому царю смог только библейский пророк Даниил, исповедующий единого Бога. Ничего хорошего надпись Валтасару не сулила, и той же ночью он был убит, а вавилонское царство поделено и уничтожено. Но сам сюжет читается как символ конца языческой эпохи и наступления эры монотеизма — единобожия.

С одной стороны, фабула «Собора Парижской Богоматери» заключается в борьбе человека со всевластием рока — борьбе бесплодной, коль скоро роман заканчивается гибелью всех главных героев, а символика вечной оппозиции — палача и жертвы — паук и муха — материализуется, когда натуральный королевский палач повисает на плечах казненной Эсмеральды. С другой стороны, слово РОК, начертанное на стене оплота средневековой культуры — готического собора, — знаменует, как и арамейские письмена в Библии, смену парадигмы, говоря языком новой философии. Личная трагедия героев романа вписывается в конец цикла, в уход средневековых норм и понятий с исторической сцены. Но прием много-

уровневой, «многоэтажной» символики, столь характерный для Гюго, работает и в раннем романе уже на полных оборотах, и человек является только одной из составляющих этого приема, часто далеко не основным вектором сюжета.

Конец эпохи Средневековья Гюго показывает далеко не только в любовных перипетиях сюжета, хотя влюбленный и умирающий от любви монах Клод Фролло — фигура для своей поры достаточно экзотическая. Далеко не только вольные воззрения и речи философа Гренгуара и школяра Жеана Фролло, брата архидьякона, являющего собой его полную противоположность, свидетельствуют о пограничности эпох. Они, как и главные персонажи, всего лишь песчинки на фоне великой «смены вех», исподволь совершающейся внутри европейской цивилизации, а точнее, формирующей ее. И эта-то замена составляет подлинное содержание романа и подлинную кодификацию надписи, выбитой в камне.

Более того, она составляет и подлинную трагедию того же архидьякона Фролло, а его одержимость запретной страстью к Эсмеральде — лишь сублимация, переключение энергии перед лицом неотвратимой судьбы. Речь идет о наступлении эры книгопечатания, о торжестве станка Гутенберга над каменной мыслью Средневековья — зодчеством: «...вплоть до Гутенберга зодчество было преобладающей формой письменности, общей для всех народов. В виде печатного слова мысль стала долговечной, как никогда: она крылата, неуловима, неистребима. Она сливается с воздухом. Во времена зодчества мысль превращалась в каменную громаду и властно завладевала определенным веком и определенным пространством. Ныне же она превращается в стаю птиц, разлетающихся на все четыре стороны, и занимает все точки во времени и в пространстве».

В этой борьбе исход точно так же предопределен, как в сражении архидьякона с плотской страстью: он думает, что, уничтожив Эсмеральду, обретет покой, но его гибель коренится в нем самом. И собор — памятник преобладания зодчества — уже деформирован изнутри, правило золотого сечения искажено безобразной гримасой, и искажение привнесено в собор тоже архидьяконом. У него есть имя, и это имя — Квазимодо, что означает «почти». Этого уродливого подкидыша, почти человека, принес в стены хранилища

эпохи не кто иной, как Клод Фролло. Метафора камня — основного материала зодчества — разворачивается в образе Квазимодо наряду с метафорой деформации.

Горбун вырос в соборе и стал его неотъемлемой частью. Собор заменил ему природу, родину, вселенную и все остальное человечество: «Выступающие углы его тела как будто созданы были для того, чтобы вкладываться (да простится нам это сравнение!) в вогнутые углы здания, и он казался не только обитателем собора, но и естественным его содержанием. Можно, почти не преувеличивая, сказать, что он принял форму собора, подобно тому как улитки принимают форму своей раковины. Это было его жилище, его логово, его оболочка. Между ним и старинной церковью существовала такая глубокая инстинктивная привязанность, такое физическое сродство, что Квазимодо был так же неотделим от собора, как черепаха от своего щитка. Шершавые стены собора были его панцирем».

Итак, урод Квазимодо образно — да и почти материально — становится одним из камней собора. Сам себя он считает «безобразнее булыжника», и Эсмеральда, укрытая им за стенами Нотр-Дам, видит его в лунном свете каменной глыбой, застывшей на пороге ее кельи. Метафора камня, одна из ключевых в книге, в образе Квазимодо приобретает евангельские черты и одновременно пародирует их: «На сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее» (От Матфея, 16). Камень-Квазимодо является в представлении суеверных парижан душой собора, и когда град камней обрушивается сверху на мятежников, пытающихся захватить и разграбить Нотр-Дам, им кажется, будто сама церковь падает на их головы.

Это очередная многоуровневая метафора: бунт черни, человеческого отребья со Двора чудес, по формулировке испанского философа Ортеги-и-Гассета, «восстание масс», знаменует собой посягательство не просто на средневековый репрессивный институт, которым была Католическая церковь. Происходит разгерметизация закрытого, элитарного, недоступного большинству знания, сосредоточенного в рукописных книгохранилищах и в головах обитателей монастырей: книгопечатание, которое лишь через несколько столетий обернется всеобщей грамотностью, уже фактом изобретения Гутенберга означает наступление демократии, а с ней — эпохи

потребления. Это прекрасно понимает Гюго, в юности — ностальгический роялист, в 30-е годы — последовательный республиканец: «Каждая цивилизация начинается с теократии и заканчивается демократией».

Собор, воплощающий пошатнувшуюся твердыню теократии — систему, при которой духовенство является формальным (или неформальным) лидером государства, — в романе столь же живое существо, как и его последний защитник — глухой горбун. На другом полюсе метафорического строя произведения камень одушевляет антипод Квазимодо и его наставник — архидьякон Фролло: «Странная судьба, заметим мимоходом, выпала в те времена на долю собора Богоматери — судьба быть любимым столь благоговейно, но совсем по-разному, двумя такими несхожими существами, как Клод и Квазимодо. Один из них — получеловек, дикий, покорный лишь инстинкту, любил собор за красоту, за стройность, за ту гармонию, которую источало это великолепное целое. Другой же, одаренный пылким, обогащенным знаниями воображением, любил в нем его внутреннее значение, скрытый в нем смысл, любил связанную с ним легенду, его символику, таящуюся за скульптурными украшениями фасада, подобно первичным письменам древнего пергамента, скрывающимся под более поздним текстом, — словом, любил ту загадку, какой извечно остается для человеческого разума собор Парижской Богоматери...» Урод, любящий красоту, и священник, любящий тайну, недоступную толпе, — суть два символа уходящего времени.

«Все перепуталось», как говорил Осип Мандельштам: в галлюцинации сходящий с ума архидьякон видит оплот Вселенской церкви боевым слоном и призывает то ли себя, то ли паству идти путем греха до конца: «В чрезмерности греха таится исступленное счастье. Священник и колдунья могут слиться в наслаждении на охапке соломы и в темнице!» Безродная цыганка исступленно защищает свою невинность, в которой видит спасение. Духовный пастырь сгорает в пламени преступного вожделения: днем и ночью горит любовь — это пытка, эти слезы — кипящая лава — и т. п. Паства считает колдуном архидьякона, а нежного душою горбуна — дьяволом.

Полудикий звонарь, король шутов, всеми ненавидимый Квазимодо, спасающий в стенах собора гонимую Эсмеральду, воплощает

собой милосердие и остается в романе единственным истинно верующим христианином: «Он был прекрасен, этот сирота, подкидыш, это отребье; он чувствовал себя величественным и сильным, он глядел в лицо этому обществу, которое изгнало его, но в дела которого он так властно вмешался; глядел в лицо этому человеческому правосудию, у которого вырвал добычу, всем этим тиграм, которым лишь оставалось ляскать зубами, этим приставам, судьям и палачам, всему этому королевскому могуществу, которое он, ничтожный, сломил с помощью всемогущего Бога». Толпу подстрекает к бунту философ Гренгуар, подговоренный его учителем — монахом Фролло, — и он же единственный выходит из переделки живым и невредимым: новой эпохе потребуются философская безответственность и демагогия куда больше, нежели жертвенность и тем более фанатизм. А покуда Гренгуар зарабатывает тем, что поднимает зубами пирамиду из стульев. Но и Клод Фролло тоже бежит, спасается безумием...

Как всякая церковь, собор Парижской Богоматери есть мистическое тело Божие, и христианин Гюго вовсе не из романтической экзальтации наделяет его чертами живого существа. Но это существо уже не может доверить свою судьбу никому из героев романа. Бог как бы перестает верить человеку. Отсюда возникает самая грандиозная метафора — собор, который сам защищает себя от разрушения: «Под этим пламенем, под темной балюстрадой с пламенеющими трилистниками две водосточные трубы, словно пасти чудовищ, изрыгали жгучий дождь, серебристые струи которого сверкали на темной нижней части фасада. По мере приближения к земле оба потока жидкого свинца расходились снопами, точно вода, брызжущая сквозь тысячу отверстий лейки. И над этим пламенем громадные башни, стороны которых — одна багровая, другая совершенно черная — резко отделялись друг от друга, казалось, стали еще выше — на всю безмерную величину отбрасываемых ими теней, достигавших самого неба. Украшавшие их бесчисленные изваяния демонов и драконов приобрели зловещий вид. Чудилось, они оживают на глазах, в колеблющихся отблесках пламени. Змеиные пасти растянулись в улыбку, рыльца водосточных труб словно заливались лаем, саламандры раздували огонь, драконы чихали, задыхаясь в дыму. И среди этих чудо-

вищ, пробужденных от своего каменного сна бушующим пламенем и шумом, было одно, которое передвигалось и мелькало на огненном фоне костра, точно летучая мышь, проносящаяся перед свечой». А сила, штурмующая неприступные стены, — это антицерковь, квазирелигия, в которой человек поставит себя выше Бога. Проблеме человекобога посвятит себя всецело русский ученик Гюго — Федор Достоевский.

III

«Он весь представлял собой гримасу. Громадная голова, поросшая рыжей щетиной; огромный горб между лопаток, и другой, уравновешивающий его, — на груди; бедра настолько вывихнутые, что ноги его могли сходиться только в коленях, странным образом напоминая собой спереди два серпа с соединенными рукоятками; широкие ступни, чудовищные руки. И, несмотря на это уродство, во всей его фигуре было какое-то грозное выражение силы, проворства и отваги, — необычайное исключение из того общего правила, которое требует, чтобы сила, подобно красоте, проистекала из гармонии». Подкидыш и сирота, «гримаса», «чудовище», неотъемлемое от архитектуры и судьбы собора, Квазимодо неотделим и от вечного вопроса искусства:

...что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
(Н. Заболоцкий)

Этот вопрос, эта тема будут мучить Гюго всю жизнь. Когда горбун видит Феба де Шатопера — безмозглого красавца в золотых шпорах, избранного чистым сердцем Эсмеральды и предавшего ее без малейшей заминки, бедняга восклицает: «Так вот каким надо быть! Красивым снаружи!» У Клода Фролло тоже нет ни малейшего шанса заслужить расположение Эсмеральды. И дело тут вовсе не в безумных преследованиях, не в патологической жестокости и полной неготовности архидьякона к земной любви, — женщина легко прощает все это, если ее удается зажечь ответной страстью. Дело в духовном безобразии влюбленного монаха, в несоответствии призвания и его осуществления. Тогда как в случае с Квазимодо любви

к нему — любви хотя бы из благодарности за спасение, на что всегда готово женское сердце, — мешают чисто внешние препятствия в виде горба и бородавки.

Интересно, как неприятие внешнего уродства проявляется в совершенно неожиданных аспектах. Например, в многочисленных экранизациях романа режиссеры, изощряясь в искусстве гримировки и изображая горбуна столь чудовищным, что образ вызывал в зрителе защитный смех, совершенно забывали (или заведомо не знали) о том, о чем Гюго напоминает несколько раз: на момент событий Квазимодо всего двадцать лет от роду! Это юноша, а не скрюченный старикашка. Лучший из исполнителей роли горбуна, Энтони Куин, старше своего героя без малого на четверть века. Несмотря на пронзительную нежность и благоговение Квазимодо перед Эсмеральдой, он видится ей все тем же РОКОМ, страшным духом, управляющим ее судьбой. Гюго почти наверняка не читал Достоевского и не мог знать мучившей его формулы «Красота спасет мир». Но вполне вероятно обратное: Достоевский находился с французским гигантом в постоянном подсознательном споре, поскольку «Собор Парижской Богоматери» формулирует от противного: уродство спасет мир. Или как вариант: уродство спасет красоту. Именно так читаются отношения Квазимодо и Эсмеральды в романтическом контексте. До того, что красота нуждается в спасении, Достоевский, увы, не додумался.

Деформированный камень собора, Квазимодо в любви приобретает черты противоположной камню стихии — воды, словно в стихотворении Давида Самойлова:

До свидания, камень,
И да будет волна!

С глотка воды и начинается его преображение: прикованный к позорному столбу, озлобленный и затравленный, Квазимодо просит пить, в ответ получая из толпы удар все тем же камнем. И лишь площадная плясунья, цыганка, которую совсем недавно по наущению своего повелителя Фролло горбун пытался похитить, подносит фляжку к его пересохшим губам. В этом бесхитростном на первый взгляд эпизоде тоже заложена глубочайшая евангельская аллюзия: «...ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня» (От Матфея 25).

Именно сострадательный поступок Эсмеральды нравственно обязывал ее к преодолению страха перед внешним безобразием горбуна, к прозрению — через страх и недоверие — его прекрасной души. Возможно, произойди это чудо, и Бог спас бы цыганку от ужасной гибели. Но роман, как и его мать — человеческая история, не терпит сослагательного наклонения. Однажды после спасения Эсмеральда, проснувшись, увидела перед собой очередную метафору РОКА: «Она нашла у себя на окне два сосуда, наполненные цветами. Один из них — красивая хрустальная ваза, но с трещиной. Налитая в вазу вода вытекла, и цветы увяли. Другой же — глиняный, грубый горшок, но полный воды, и цветы в нем были свежи и ярки». Если бы человек умел разгадывать такие простые аллегории!..

И последнее. И в стихах, и в ранних романах Гюго таится множество тайных и явных намеков на зреющий замысел его главного произведения. «Отверженцами природы» называет автор Квазимодо и Эсмеральду. «Отверженным» считает себя архидьякон Фролло, полюбивший цыганку. «Гнездом жаворонка» зовет келью Эсмеральды горбун (Жаворонок — будущее прозвище сиротки Козетты). Лейтмотивом, объединяющим две вершины романного гения Гюго, является, без сомнения, Париж. Но если в «Отверженных» Вечный город дан снизу — из глубины зловонной клоаки, которую автор именует «совестью города», то в «Соборе» Париж представлен сверху — со стен, с которых смотрит одна из химер готического шедевра — глухой звонарь, не слышащий «шума городского» и лишь различающий бурлящий под его ногами океан жизни.

Средневековый Париж знаком Гюго так же, как и современный ему, то есть как часть собственного организма, как собственная душа или как собственное воображение: «В центре — остров Ситэ, напоминающий по форме исполинскую черепаху, высунувшую наподобие лап свои мосты в чешуе кровельных черепиц из-под серого щита крыш. Налево — как бы высеченная из цельного куска трапеция Университета, плотная, сбитая, вздыбленная; направо — обширный полукруг Города с многочисленными садами и памятниками. Ситэ, Университет и Город — все эти три части Парижа испещрены множеством улиц. Поперек протекает Сена, «кормилица

Сена», как называет ее отец дю Брель, загроможденная островами, мостами и судами. Вокруг простирается бескрайная равнина, пестреющая, словно заплатами, тысячью нив, усеянная прелестными деревушками; налево — Исси, Ванвр, Вожирар, Монруж, Жантильи с его круглой и четырехугольной башнями, и т. д.; направо — двадцать других селений, начиная с Конфлана и кончая Виль-л`Эвек. На дальнем горизонте тянется круглая кайма холмов, словно стенки бассейна. Наконец, вдали, на востоке — Венсен с семью четырехгранными башнями; на юге — островерхие башенки Бисетра; на севере — игла Сен-Дени, а на западе — Сен-Клу и его крепостная башня».

Город, начинающийся с пения птиц ранним июльским утром, завершается страшным каменным склепом Монфокона, куда отвозили казненных и где у ног скелета Эсмеральды обнаружат через год рассыпавшийся от прикосновения скелет беззаветного горбуна Квазимодо, ради любви к женщине покинувшего свой бессменный пост, свой собор. Камень, принявший прах, и камень, обратившийся в прах от времени и страданий, — две заключительные великолепные метафоры романа, который и сам выстроен, как собор, и так же долговечен.

IV

Если XIX век перенести в сферу призвания писателя — литературу, картина тоже получится впечатляющей. Бок о бок с Гюго трудились (и бурно развлекались) его братья-романтики: Мюссе, Нодье, Мериме, Готье (ходивший в розовом жилете), Дюма-пэр и иже с ними. Каждый в отдельности мог бы составить славу и гордость литературы любой страны. Противники называли их не иначе как «бандой». В «Отверженных» есть беглое замечание, что от полицейского произвола Францию спасла свобода печати. Действительно, с середины 30-х газетный бизнес стал одним из самых прибыльных. Титаны французской словесности считали за честь печататься именно на газетных полосах. Магнаты бульварной прессы платили немалые деньги, чтобы заполучить очередной серийный роман, «мыльную оперу», как сказали бы теперь, который привлекал подписчиков. Эжен Сю зарядил бесперебойные «Парижские тайны»,

соревнование с которыми выдержали только «Человеческая комедия» Бальзака и — опять-таки — «Notre Dame de Paris».

Что же такое французский романтизм и каковы его приоритеты, особенно если учесть, что в Германии и Британии романтические мотивы громко звучали уже в XVIII веке (Гюго достаточно исправно подражал в первых прозаических опытах сэру Вальтеру Скотту)? Романтизм галльского разлива уже поэтому нельзя свести к тематическому шорт-листу. «Крайний индивидуализм», «лишний человек», борьба с природной стихией, религиозная экзальтация, в концентрированном выражении — «исключительная личность в исключительных обстоятельствах», — ни один из хрестоматийных признаков не является специфическим для первых десятилетий века XIX, являясь при этом несомненной литературной модой, то есть, как говорила выдающийся литературовед Л. Я. Гинзбург, неким «выражением общественной актуальности».

Но Великая революция и эра Наполеона — букет чисто французский. Отсюда мотив mal du siecle (мировая усталость; буквально: «зло века») или enfant du siecle (буквально: «сын века»), — оба символизировали крушение чисто французских идеалов. Исповедовал ли конкретный романтик либеральные или консервативные взгляды, был ли втянут в политические вихри или полностью их игнорировал, утверждение, что он и его современники — дети больного века, работало на качественное изменение отношений со временем и с собой. Только в 1820-е годы преобладала аристократическая точка зрения на пустоту и тоску бытия, а романтическая генерация 1830-х была более демократичной и любила порассуждать о необходимости действий, зачастую не весьма созидательных.

А после революции 1848 года на романтических предшественников вообще повелось смотреть с некоторым высокомерием и стало общим местом ругать их за дурной вкус. В течение Реставрации во Франции возобладал реализм, после падения Коммуны на базе позитивизма воцарился литературный натурализм. При этом как-то забывается, что Бальзак — единственно сравнимый с Гюго по размаху крыльев — умер за тридцать пять лет до него. Флобер, полный стилистический антипод, — за пять, и тогда же — в 1880-м — Мопассан — яхтсмен, по образу жизни приближающийся, скажем, к Хемингуэю, — опубликовал первый рассказ,

а провозвестник литературы измененного сознания — Кастанеды и Берроуза — и безответственный отец хилых декадентов — гениальный поэт Шарль Бодлер погубил себя в 1867-м.

Творчество без срыва, слома так же нудно и безвыходно, как болезнь без кризиса. Кризис Гюго 40-х годов назревал долго и вмещал множество факторов. Трижды его, прославленного, одиозного и обожаемого публикой, «прокатывали» при избрании членом той самой академии, которая была к нему столь благосклонна «на заре туманной юности». В 1841 году избрание, дававшее при жизни справку о бессмертии, наконец состоялось. Но в 1843-м грянул оглушительный провал пьесы «Бургграфы» — на сюжет из германского средневековья. Испытанные романтические приемы не сработали.

В этом же году случилась беда, на десять лет выбившая из рук Гюго перо: во время медового месяца утонула (или была утоплена) его старшая, страстно любимая дочь Леопольдина (до конца земного пути Гюго предстоит еще похоронить двух сыновей). К бесплодной тоске Гюго не был склонен по темпераменту. Писать не мог. Что остается в таком случае могучей натуре, которой публичность необходима, как кислород? Остается политика. Мотивы, которые приводят художника в политику, как правило, затушевывают истинные причины «перемены участи» (а любые резкие скачки обусловлены отсутствием вдохновения — и ничем иным). Невозможность писать была связана с семейной драмой в такой же степени, как и с крушением романтизма. Уход от творческого начала в социальное сопровождал биографии многих современников Гюго — Ламартина или Жорж Санд (которая, к слову, была моложе Гюго всего на пару лет). Невозможность заниматься художеством, когда на свете столько бедных и голодных, — традиционный самообман художника в кризисе.

Роялист по материнской линии и республиканец по отцу, Гюго к периоду своего временного онемения был пэром Франции. Каждое его слово в защиту отверженных ценилось на вес золота. Революция 1848 года и основание Второй республики обеспечили представительство Гюго в Учредительном собрании. Тремя годами позже, когда Луи Наполеон, прозванный Гюго в бесчисленных памфлетах «Малым Наполеоном», отменил республику в результате государственного переворота и восстановил империю, Гюго

рисковал жизнью, пытаясь сплотить пролетариат против нового императора, и был вынужден бежать в Брюссель, переодевшись в рабочую куртку (такие маскарады станут излюбленным занятием вечно убегающего Жана Вальжана).

О политической эволюции Гюго можно написать книгу. Раздвоенность гения между преклонением перед Наполеоном Великим и презрением к Наполеону Малому связана все с той же идентификацией Гюго и столетия, которое он прошел почти насквозь: XIX век — по преимуществу век республики. Раздвоенность вообще парадоксальным образом часто проистекает из высшей цельности: Гюго не мог быть монархистом, потому что главным историческим событием после пришествия Христа и изобретения книгопечатания считал Великую французскую революцию.

Следующие 19 лет жизни Гюго (срок, который Вальжан пробыл на каторге) прошли в фактически добровольной ссылке, по ту сторону Ла-Манша: сначала на британском острове Джерси, затем на суровом и безлюдном Гернси. Семейство совместно с мадемуазель Дрюэ поначалу дружно сопровождало писателя в «суровую страну», как он именовал самоизгнание. Но гернсейского испытания семья не выдержала, сбежала. Разумеется, Гюго мог в любой момент перебраться в Лондон, который уже облюбовали русские анархисты, да и дома его отнюдь не ожидали с наручниками и «столыпинским» вагоном. Но дело в том, что на обоих островах ему писалось и рисовалось, как никогда. А родина художника — там, где ему всласть творится. Через Ла-Манш летели яростные отповеди нарушителю естественных прав, извращенцу свободы, равенства и братства, квази-Наполеону. Но помимо сатир и памфлетов, лавиной пошли стихи. И — главное — Гюго смог вернуться к давно и, казалось, навсегда брошенному роману. Речь, конечно же, идет об «Отверженных».

V

«Отверженные» относятся к тому уникальному разряду достояний человечества (осознать во всей полноте и конкретике факт, что это грандиозное создание — плод воображения одного человека, непосильно, поэтому роман часто сравнивают с великими книгами без авторов — Библией, Кораном, Ригведой и т. д.), которые сами

в себе, внутри текста, содержат ответы на любой поставленный или возможный вопрос. Это, разумеется, не означает, что не существует системы вопрос-ответ (древние греки называли это диалогом), внеположной роману Гюго, не заложенной непосредственно в текст, возникающей по ходу чтения или размышления над прочитанным.

Так, на вероятный вопрос о жанре «Отверженных» (романом книгу называют по традиции или по аналогии с другими многостраничными произведениями) Гюго, казалось бы, ответил нелицеприятно: «Эта книга — драма, в которой главное действующее лицо — бесконечность. Человек в ней лицо второстепенное». «Бесконечность» — перевод, к которому напрашиваются варианты. Первый из них — «вечность», слово, которое похищенный Кай тщетно пытался сложить в царстве Снежной королевы, а от правильности сложения зависело его освобождение (или гибель).

Однако переводчики, подвиг которых в случае с «Отверженными» трудно переоценить, настаивают на таком варианте не единожды: тем же самым словом в русской интерпретации книги автор — Гюго — обозначает Бога — одну из глобальных тем романа: «И нет ли, одновременно с бесконечностью вне нас, другой бесконечности, внутри нас? Не наслаиваются ли эти две бесконечности (какое страшное множественное число!) друг на друга? Не находится ли, так сказать, эта вторая бесконечность под первой? Не является ли она зеркалом, отражением, отголоском, бездной, имеющей общий центр с другой бездной? Обладает ли эта вторая бесконечность разумом, как первая? Мыслит ли? Любит ли? Желает ли? Если эти обе бесконечности одарены разумом, то у каждой из них есть волевое начало и есть свое «я» как в высшей, так и в низшей бесконечности. Низшее «я» — это душа; высшее «я» — это Бог...»

Переводом с Божеского на человеческий Гюго считал событийную канву жизни: «Бог открывает людям свою волю в событиях — это темный текст, написанный на таинственном языке. Люди тотчас же делают переводы — переводы поспешные, неправильные, полные промахов, пропусков и искажений. Очень немногие понимают язык божества».

Читатели, воспитанные на гуманистических рацеях, должно быть, изумятся тем обстоятельством, что автор считает человека «лицом второстепенным»: герои «Отверженных» давно существуют

отдельно от романа — в виде знаков и символов, которыми каждый из нас помечает те или иные поступки живых людей. Разве не милосердие, не любовь, не жажда свободы — или — на другом полюсе — не подлость, не ложный долг, не жадность и низость, — все суть чисто человеческие проявления — движут Жаном Вальжаном и Мариусом Понмерси, Жавером и Тенардье, Эпониной и Козеттой, Анжольрасом и Гаврошем? Разве не «человеческое, слишком человеческое», по выражению Фридриха Ницше, составляет земную муку того же Вальжана, ищущего путей праведности, а из любви к ближнему вынужденного лгать, прятаться и вечно выдавать себя за другого?

Наконец, разве не самому Гюго принадлежат совсем, казалось бы, иные слова, отрицающие все эти абстракции — «вечность», «бесконечность» и т. п.: «Книга, лежащая перед глазами читателя, представляет собою от начала до конца, в целом и в частностях, — каковы бы ни были отклонения, исключения и отдельные срывы, — путь от зла к добру, от неправого к справедливому, от лжи к истине, от ночи к дню, от вожделений к совести, от тлена к жизни, от зверских инстинктов к понятию долга, от ада к небесам, от небытия к Богу. Исходная точка — материя, конечный пункт — душа. В начале чудовище, в конце — ангел».

Разве не о человеке здесь идет речь? Несомненно, о человеке! Но о человеке в его категорийном выражении, в его бессмертном, то есть сугубо религиозном, христианском измерении. Следовательно, снова о бесконечности. Интересно, что эта модификация вечности встречается в тексте библейского Пятикнижия лишь дважды. Одну цитату — из Книги пророка Даниила — стоит привести: «Он есть Бог живый и присносущий, и царство Его несокрушимо, и владычество Его бесконечно» (Даниил, 6). Форма «вечность» тоже не так уж часто гостит в Библии: Исайя называет грядущего Мессию «Отцом вечности» (Ис., 9), а в Книге Иисуса, сына Сирахова (18), читаем: «Число дней человека — много, если сто лет: как капля воды из моря или крупинка песка, так малы лета его в дне вечности». Из этого кажущегося парадокса — малости земного срока жизни и бесконечности и непостижимости божества, к которому стремится человек, даже если сам этого не сознает, — вырывается вздох вечного Бого— и человекоискателя Гюго: «Человек еще бездоннее, чем народ».

Ни один из людей не может оставаться всегда на высоте разговора с Богом — молитвы. Человек ищет и ставит привычно материальные рамки для выражения своих метафизических устремлений. Находит их и Гюго — иначе «Отверженные» не были бы одной из самых читаемых книг в мире. Для Гюго как воплощения XIX столетия такой социальной меркой был прогресс: «Прогресс — это форма человеческого существования. Прогрессом зовется жизнь человечества в целом; прогрессом зовется поступательное движение человечества. Прогресс шагает вперед; это великое земное странствие человека к небесному и Божественному. У него бывают остановки в пути, где он собирает отставших; бывают привалы, где он размышляет, созерцая некую чудесную землю Ханаанскую, вдруг открывшую перед ним свои просторы; бывают ночи, когда он спит; и нет для мыслителя более мучительной тревоги, чем видеть душу человечества, окутанную Мраком, чем ощупью искать во тьме уснувший прогресс и не иметь силы разбудить его».

Прогресс осуществляется — или тормозится, — в свою очередь, в рамках определенного общественного устройства. Таковым для Гюго была демократия — в евангельских понятиях и в терминах Великой французской революции: «Величие демократии заключается в том, чтобы ничего не отвергать, ничего не отрицать у человечества. Наряду с правом Человека — по меньшей мере, возле него — стоит право Души». «Право Души» заключается в жажде справедливости — внутри и вовне. Его воплощает в романе епископ Мириэль. В отличие от архидьякона Клода Фролло из «Собора Парижской Богоматери», не превозмогшего земных страстей и раздавленного ими, Мириэль справился с этим недугом благодаря неустанному исполнению заповеди деятельной любви и постоянному уменьшению претензий к человеку: «Быть святым — исключение; быть справедливым — правило. Заблуждайтесь, падайте, грешите, но будьте справедливы». Епископ Мириэль — проводник Жана Вальжана на маршруте от чудовища к ангелу.

Гюго нашел безошибочное мерило и чисто литературного аспекта «бесконечности», столь же прогрессивное, демократичное и справедливое, как жизнь, о которой остается только мечтать, как человек, в которого остается только верить. Но, будучи автором, в своем роде Богом вымышленного мира, Гюго смог воплотить найденное,

применить его на практике. Речь идет о сюжетной основе «Отверженных». Фабула романа развивается по законам, которые на современном языке лучше всего выражаются термином «триллер».

Можно, конечно, сослаться на славное прошлое автора и допустить, что остаточные явления романтизма сыграли ему на руку. Можно подпустить скепсиса и заметить, что «триллерные» затягивания, затемнения и нагнетания эмоций в сюжете происходят от общей любви Гюго к длиннотам и отступлениям на полсотни страниц. Можно усомниться в новизне приема описания событий попеременно с точки зрения преступника и жертвы (тем более что в романе это одно и то же лицо, что является не просто новизной, но стимулом для всей литературы века XX). Очарование «Отверженных» в первую очередь состоит в том, что оторваться от сюжета невозможно, даже если читатель попросту пропускает все длинноты и темноты, анализ ничего не говорящих ему политических катаклизмов или гимн парижской клоаке. Писатель, который заставляет себя читать, уже достиг чаемого. Писатель, который продолжает это делать без малого полтораста лет, явно волшебник и чудотворец.

Главный же прием триллера, как и его отца — детектива, конечно, заключен не в описательной или эмоциональной, но в чисто сюжетной стороне. Это поединок. Состоит ли он в погоне, то есть пространстве сюжета, или не выходит за рамки кабинета следователя, то есть воплощен во временном векторе, не имеет значения. Кому что нравится. Поединок вообще может происходить в пределах одной жизни и души, сражающейся с самой собою. В конце концов, Раскольников мог бы обойтись без Порфирия Петровича. Он все равно грыз бы себя за преступление, пока не пришел бы к наказанию.

Вопрос: мог ли Жан Вальжан обойтись без епископа Мириэля и инспектора Жавера? Ответ: не мог! И неразрывность сюжетных взаимосвязей — еще одно достижение Виктора Гюго. Дело в том, что епископ и инспектор — с противоположных сторон — одинаково способствуют движению от чудовища к ангелу. Один — исполняя Закон Божий, другой — преследуя жертву по закону человеческому. Даже без монетки в сорок су, отнятой у Малыша Жерве, не говоря уж о серебряных подсвечниках, похищенных у Мириэля, а потом подаренных епископом вору, Вальжан не достиг бы той высоты

раскаяния, которая в конце приближает его к святости. Потому что цель среднего детектива — наказание преступника, цель гениального романа — очищение, катарсис, который испытывает не только герой, но и читатель. Чем более исподволь, изнутри самой фабулы, одной логикой сюжета, без морализаторства и назиданий, автор этой цели достигает, тем более этот автор велик. Бог ведь никогда не читает нотаций. Об этом Гюго тоже написал: «Бог за всем, но все скрывает Бога. Вещи темны, живые творения непроницаемы. Любить живое существо значит проникнуть в его душу».

Так поступает епископ Мириэль, желая проследить, по его выражению, «путь греха» и понимая, сколь извилистым может этот путь оказаться. Инспектор Жавер — «человек-снаряд» — знает только одну траекторию — прямую: «Идеал для Жавера заключался не в том, чтобы быть человечным, великодушным, возвышенным, а в том, чтобы быть безупречным». Законопослушание и законоисполнение, неукоснительное и нерассуждающее, которым так гордится — и справедливо — западный, «фаустовский», по выражению знаменитого культуролога Шпенглера, человек, тоже имеет корни в 1789 годе, в идеалах Великой революции.

Но там же отчеканена и обратная сторона этой медали — иронически озвучивает в романе это противоречие настоятельница монастыря: «Господь, подчиняющийся приставу, — вот наш век!» Жавер, по словам его автора, не умеет лгать, но его прямодушие неблагодатно и жестоко. Его прямота, если уместно здесь скаламбурить, позволяет Вальжану постоянно объезжать его на кривой. Ведь Вальжан, сначала бывший каторжник, потом — беглый каторжник, идя к праведности, постоянно вынужден лгать! Происходит это потому, что закон не обязан быть великодушным и милосердным. Закон не верит Вальжану, Вальжан не доверяет закону. В момент, когда его могут помиловать, он бежит. Даже перед аналоем, когда вступает в брак самое дорогое ему существо, его единственная любовь, его Жаворонок — Козетта, он, чтобы не сорвать церемонию и не поставить Козетту и Мариуса в двусмысленное положение, должен симулировать и притворяться, живя под чужим именем, с чужой биографией, но оставаясь предельно честным.

Замечательно это высказано самим Вальжаном в монологе, когда он решается во всем признаться молокососу Мариусу: «Надо

мной тяготеет рок: я могу пользоваться лишь незаконно присвоенным уважением, которое меня внутренне унижает и тяготит, а для того, чтобы я мог уважать себя, надо, чтобы другие меня презирали. Тогда я держу голову высоко. Я — каторжник, но я повинуюсь своей совести. Я отлично знаю, что это кажется не очень правдоподобным. Но что поделать, если это так? Я заключил с собою договор, и я выполняю его...» «Черная жилка рока» — блистательная метафора Гюго — не есть ли это та «бесконечность», о которой предуведомлял автор читателя?

Высшее психологическое достижение Гюго — именно линия Жавер — Вальжан. С одной стороны: «Особенностью Жана Вальжана было то, что он всегда имел при себе, если можно так выразиться, две сумы: в одной из них заключались мысли святого, в другой — опасные таланты каторжника». С другой: «Честность, искренность, прямодушие, убежденность, преданность долгу — это свойства, которые, свернув на ложный путь, могут стать отталкивающими, но и тут они остаются значительными: величие, присущее человеческой совести, не покидает их даже тогда, когда они внушают ужас. У этих добродетелей есть лишь один порок — заблуждение. Безжалостная искренняя радость фанатика, при всей ее жестокости, излучает некое сияние, зловещее, но внушающее уважение. Сам того не сознавая, Жавер в своем непомерном восторге был достоин жалости, как всякий торжествующий невежда. И ничто не могло бы произвести более мучительное и более страшное впечатление, чем это лицо, на котором, если можно так выразиться, отразилась вся скверна добра». Этой «скверне добра», этому невыносимому обаянию зла — непостижимой диалектике «бездонного человека» — всю жизнь учился у Гюго Федор Достоевский. Не отсюда ли знаменитое желание Мити Карамазова: «Широк человек — я бы сузил»?

Не один Жавер — все персонажи «Отверженных» непрерывно попадают в ложную ситуацию, когда добро рядится злом, а уж наоборот — сплошь и рядом. Но нравственную катастрофу, приведшую его, слугу закона, к самоубийству, терпит на этой почве один Жавер. Он — самый трагический персонаж, потому что ему приходится убедиться в том, чего, по его мнению, произойти не может и не должно: «Милосердный злодей, сострадательный каторжник, кроткий, великодушный, который помогает в беде, воздает добром

за зло, прощает своим ненавистникам, предпочитает жалость мести, который готов скорее погибнуть, чем погубить врага, и спасает человека, который оскорбил его, — преступник, коленопреклоненный на высотах добродетели, более близкий к ангелу, чем к человеку! Жавер вынужден был признать, что подобное диво существует на свете». Вынужденный это признать, он не способен с этим жить.

Жизнь Жана Вальжана, постепенно становящаяся житием, вся построена на том, что, повторим, он выдает себя за другого, но и на том, что его принимают за другого — все, включая ту, которой он дал счастье и через которую познал счастье, — маленькая Козетта. Ему верят, потому что, как считал Гюго, «праведнику надо верить на слово». Жители северного городка верят, что их мэра зовут господин Мадлен и что он — средоточие добродетели. Монахини монастыря Неустанного поклонения верят, что их садовника зовут Ультим Фошлеван и что в их стенах получает воспитание его дочка. Ему, правда, инстинктивно не доверяет влюбленный в Козетту Мариус, но это связано с ревностью, а не со стремлением к истине.

К тому же Мариус до поры не подозревает, что обязан Вальжану жизнью: тот пронес его, умирающего, через коллекторы, через парижскую клоаку, «совесть города», и вышел из этого последнего круга своего личного ада прямо в руки гоняющемуся за ним Жаверу. Ему верят все, потому что однажды ему поверил настоящий, уже состоявшийся праведник — епископ Мириэль. Не верят Вальжану лишь двое — подлец Тенардье, жаждущий его обокрасть, и прямодушный Жавер, жаждущий его догнать, поймать, отправить туда, где начался неисповедимый путь святости, — на каторгу. В конце концов потенциал праведности достигает такой силы, что Вальжан способен отказаться от Козетты ради ее благополучия, а Тенардье, придя к Мариусу, чтобы его шантажировать, невольно становится виновником открытия молодому барону всей полноты истины.

VI

Но Гюго не был бы Гюго, если бы остановился на хеппи-энде и всеобщем апофеозе. Да, Жан Вальжан готов уступить Козетту не просто блестящему и любящему супругу — миру, от которого столько страдал и с которым его более ничто не связывает. Это его по-

следняя жертва, он наконец свободен. Но отказ от персонального, лично им пережитого чувства превращает его в живой труп. Недаром он запоминает фразу из собственного сновидения: «Куда вы идете? Разве вы не знаете, что вы давно умерли?» А на пороге свадьбы Козетты и Мариуса и сам автор восклицает, казалось бы, нелогично: «Как страшно быть счастливым!»

Так двояко решает Гюго проблему способности человека к добру, так расчленяет он и проблему зла, воплощенную в роковом семействе Тенардье: «Это были те карликовые натуры, которые легко вырастают в чудовища, если их подогреет зловещее пламя. В характере жены таилась скотская грубость, а в характере мужа — прирожденная подлость. Оба они были в высшей степени одарены той омерзительной способностью к развитию, которая растет лишь в сторону зла. Есть души, подобные ракам. Вместо того чтобы идти вперед, они непрерывно пятятся к тьме и пользуются жизненным опытом лишь для усиления своего нравственного уродства, все больше развращаясь и все больше пропитываясь скверной. Именно такой душой и обладали супруги Тенардье».

И в то же время эти «скотские натуры» породили несчастную Эпонину, содействовавшую счастью Мариуса, которого она безнадежно любила, произвели — хотя и выбросили на улицу — чудного, непревзойденного по обаянию Гавроша, без которого Париж опустел бы. Беспризорник, гамен, «Рабле в миниатюре» — и тоже вполне евангельский человек, Гаврош относится, как к братьям, к двум малышам, не подозревая, что они его настоящие братья; он спасает своего негодяя отца, так и не поняв, что это его отец. Он гибнет на баррикадах смуты 1832 года, потому что в мире есть бедные и голодные, сам будучи сир, наг и голоден.

«Голод голодных и сытость сытых» — строку Марины Цветаевой можно поставить эпиграфом не только к короткой жизни веселого Гавроша. В эту бездну укладывались политические инвективы самого Гюго. Фаталист по духовной конституции, он, уверившись, что Франции надлежит быть республикой, — а в этом уверил его близнец — XIX век, — никогда уже не изменял этой веры. Точно так же он никогда не изменял бедным в пользу богатых, никогда не забывал о существовании тех, кому нечего есть: «...кто видел в нищете только мужчину, ничего не видел, — надо видеть в нищете

женщину; тот, кто видел в нищете только женщину, ничего не видел, — надо видеть в нищете ребенка».

Для художника любая проблема, в том числе социальная и политическая, является в то же время эстетической. Гюго страстно, как все, что он делал, и напряженно размышлял о природе красоты, которую однажды назвал «вершиной истины». Революция для Гюго была глубоко эстетическим переживанием, а не только политически неизбежным мероприятием, потому что, сама пройдя стадию безобразного, революция в идеале призвана свергнуть безобразное, к разряду которого относится в первую очередь нищета. Это понимал даже бессребреник и аскет Жан Вальжан, который, нравственно ориентируясь на ангела, внешне «хотел быть похожим на буржуа». В «Отверженных» продолжается спор автора с самим собой, начатый в «Соборе Парижской Богоматери»: о праве природы на уродство, о соблазнительности (а вовсе не спасительности) красоты как внешней формы.

Гюго не мог сделать красавицей тетку Тенардье, «свинью с глазами тигрицы». Ее не то рябое, не то веснушчатое лицо напоминало шумовку. «В этом, — пишет Гюго, — проявлял себя... великий, всеобщий закон; преклонение материи перед духом; иные формы уродства имеют право существовать даже в недрах вечной красоты». Когда маленькая Козетта, «образ рабства», попала с Жаном Вальжаном в монастырь, настоятельница с облегчением вздохнула: «Она будет дурнушкой». По мнению монахини, красота плохо служит Богу. И пока Вальжан не смиряется с тем, что Козетту придется отдать другому, он согласен с настоятельницей, он мечтает о том, чтобы Козетта осталась «некрасивой девочкой» навсегда, потому что это единственный способ не расставаться с ней.

Но, по мнению Гюго, противоречащему мнению настоятельницы Малого Пикпюса, начатое любовью завершается Богом, и Козетта не могла не превратиться из рабыни в красавицу. Ее освобождение было предопределено пожизненной каторгой ее приемного отца — Вальжана. «Второстепенное лицо» — человек — уже как бы помимо авторской воли повысил степень влияния. Первостепенным его сделало не что иное, как сюжетные перипетии. И автор великолепно это осознавал: «Жестокие удары судьбы обладают той особенностью, что до какой бы степени совершенства или черство-

сти мы ни дошли, они извлекают из глубины нашего «я» человеческую природу и заставляют ее показаться на свет».

В доме на Гернси, помимо «Отверженных», были созданы романы «Труженики моря» и странный для Гюго этого периода, ностальгический по отношению к романтизму и грандиозный по замыслу «Человек, который смеется» (почему название не переводится по-русски как «Смеющийся человек», ответить затруднительно). Между тем и этим романами он в 1868 году потерял мадам Гюго.

P. S. Поэт Парижа возвратился в город, созданный его воображением ровно настолько, как и гением средневековых архитекторов, после франко-прусской войны и падения империи. Он возвратился так и тогда, как сам того хотел, то есть триумфально: на станции его встречала огромная толпа и сопровождала через весь город к гостинице, скандируя: «Vive Victor Hugo!» После смерти сына в 1871 году Гюго вновь поманил Гернси, пока смерть другого сына не привела его обратно в 1873-м. В 1876 году он стал сенатором, но двумя годами позже стал сдаваться старости титанический организм, и мрачная тишина Гернси показалась спасительной. В 1882-м ушла Жюльетт — верный друг, женщина, с которой ненасытному любовнику Гюго было явно лучше, чем с другими. Гюго еще три года промучился от одиночества, болезней и радикальной перестройки Вечного города, который больше ему не принадлежал. Его завещание было коротким: «Я оставляю 50 000 франков бедным. Я желаю быть перевезенным на кладбище в катафалке, обычно используемом для бедных. Я отказываюсь от услуг какой бы то ни было церкви. Я верю в Бога».

P. P. S. Париж, как было сказано выше, не принял во внимание эту позднюю аскезу. При жизни молва приписывала Гюго сверхъестественное тщеславие. Гроб с его телом был установлен под Триумфальной аркой, охраняемый всадниками с пылающими факелами, двенадцать поэтов — апостольское число — стояли вокруг катафалка (для богатых, очень богатых). Вернувший облик храма при его враге — Наполеоне III, Пантеон снова стал национальным некрополем, чтобы принять останки символа столетия. За предан-

ность добру, красоте и истине, искренность и чистоту народ Франции, а впоследствии и мира любил его больше, чем критики, и продолжает ему доверять, как мало кому из литераторов.

«В таланте больших художников, — писал Гюго, — всегда присутствует элемент случая, если, конечно, в их случае присутствует талант». Случай Гюго — это феномен миссионера, которого пигмеи упрекают в невежестве. Это ноумен — противоположность феномена — Монблана, которому предъявлены обвинения в тщеславии. Критики научатся читать, когда закончится эпоха книгопечатания и вместе с ней — эпоха ее пророка Виктора Гюго. И, наугад раскрыв последний том, оставшийся во всемирной библиотеке перед окончательным переходом на электронные носители, — а это по теории вероятности вполне возможно, будет том «Отверженных», — прочтут напоследок: «Какая, в сущности, гнусная вещь — успех. Его мнимое сходство с заслугой вводит людей в заблуждение. Удача — это для толпы то же, что превосходство».

ПАРАДОКСЫ БАЛЬЗАКА.
Пессимистическая комедия в ослиной шкуре

I

Его принято относить к породе титанов. Но титаны не умирают в пятьдесят лет, буквально развалившись на куски Они спокойно доживают лет до девяноста, занимаясь физзарядкой, медитируя на восток и до последнего вздоха продолжая научно-художественные изыскания. Титаны — это Леонардо и Тициан. К ним вплотную приближались Корней Чуковский и академик Дмитрий Лихачев. Даже Лев Толстой, в восемьдесят лет вспархивавший на коня, а в восемьдесят два не возмогший банальнейшей простуды, не дотягивает до этого титула.

Что говорить про внука туреньского крестьянина по фамилии Бальса! В двадцать пять лет у него начались невралгические головные боли, доводившие до умоисступления. Носовые кровотечения продолжались сутками. В тридцать пять печень не выдержала кофейного водопада, которым он ее заливал, чтобы не спать (шесть часов сна казались ему непростительной роскошью). К сорока сердце его увеличилось в размерах, словно стремясь соответствовать печени. А умирал он одновременно от перитонита (организм отравлял сам себя пятнадцать лет) и невесть откуда взявшейся гангрены ноги (в письмах он часто жаловался на гвоздь в сапоге). Однажды он проработал ровно сорок дней, не выходя из дома. Садился за стол в полночь и писал до шести вечера следующего дня. Писал «Лилию в долине» — горчайший, нежнейший и, разумеется, неизвестнейший из своих романов. Впрочем, это был обычный распорядок, который его и убил. Правда, иной раз он выбирался в Оперу или какой-нибудь салон, но больше бегал от кредиторов или за ними. Деньги не шли к нему мистически.

Его отец не захотел носить крестьянское имя Бальса — стал зваться Бальзак. Как и отец Гюго, он сделал молниеносную карьеру при Наполеоне Бонапарте, в эпоху золотых выскочек — парвеню — французской истории. Сын купил — присовокупил — аристократическое «де», ненавидя буржуа и бессознательно всю жизнь

следуя программе «новых» всех племен: выбивайся, обогащайся и становись аристократом. Он «выбился» настолько, что приставка «де» отпала за ненадобностью, и не обогатился до такой степени, что мебелишку из построенного им на имя архитектора дома в Жарди продавали с молотка на площади. Долг, сделанный им в юности на издательской авантюре, — 9 тысяч франков — в пору всеевропейской известности возрос до ста тысяч да, кажется, так и остался непогашенным.

Что до авантюр, сулящих скоробогачество и мерещащуюся за ним свободу (о, вечный самообман богатых от Бога, а не от банка натур!), то не было такой, на которую Бальзак бы не клюнул и в результате которой не прогорел. В молодости он писал и издавал «готические» романы под именем лорда Р`Оона («готический» роман был разновидностью триллера с элементами мистики и ужасами, то есть дешевое и всегда в душе презираемое серьезными писателями чтиво). Разорившись в качестве издателя однотомника Мольера, Бальзак для чего-то купил типографию, судьба коего предприятия была предопределена заранее, и в немалой степени из-за него отправился на тот свет Бальзак-отец, одолживший сыну деньги на это безумство.

Слава ничего не меняет в человеке, только обостряет. Знаменитым писателем (с висящим на нем долгом в 61 тысячу франков) Бальзак в 1837 году путешествует по Италии. В Генуе он, вместо того чтобы осматривать остатки крепости, знакомится с каким-то проходимцем, который предлагает ему на паях эксплуатировать заброшенные еще древними римлянами серебряные рудники в Сардинии. К счастью, Бальзак проболел довольно долго и истратил только тысячу двести франков на путешествие по местам древнеримской славы, не то сидеть бы ему остаток дней в долговой яме: рудники были задолго до того приобретены бельгийской компанией.

Или — еще пример. Шурин Бальзака, муж его любимой сестры Луизы, решил, по его мнению, проблему использования наклонных плоскостей на железных дорогах (вероятно, своего рода «вечный двигатель» позапрошлого столетия). Задумав продать изобретение англичанам, шурин, однако, наотрез отказался ехать в Лондон, решив для этой цели использовать прославленного родственника. И Бальзака вновь только чудо спасло от позора и газетных издевок.

Семь лет автор «Человеческой комедии» записывал афоризмы Наполеона. Набралось на приличную книжку. Тут как раз снова набежали кредиторы с неотложными долгами, а за их спиной маячил некий продавец вязаных колпаков, который и околпачил незадачливого собирателя: он купил у Бальзака рукопись за четыре тысячи, а книгу (под своим вязаным именем) продал за сто. Так происходило неизменно.

Бальзак был нелюбимым сыном. Отец потратился на обучение Оноре юриспруденции, а он ушел в писатели. Отец решил дать ему двухлетнюю выдержку, то есть позволить испытать себя в новом деле (а вдруг оно принесет твердый доход), не давая протянуть ноги, — но и только. В «Шагреневой коже», далекой от фактической биографии, но духовно, несомненно, автобиографичной, описан этот голодный «этап становления». Через два года состоялся семейный экзамен на литературную зрелость. Оноре читал близким трагедию «Кромвель» (пьесу с тем же героем и названием уже сочинил Виктор Гюго). Родня сочинения не одобрила. Трудно вспомнить подобное унижение молодого писателя со стороны домашних. Выгоняли, лишали наследства — да, но это только разжигало самолюбие. И вечный вопрос: выуживается ли творчество из благополучия, в том числе семейного, и родились бы из всеобщей любви и взаимопонимания «Отец Горио» или «Утраченные иллюзии», — дает применительно к Бальзаку сугубо отрицательный ответ.

Его мать происходила из семьи торговца сукнами. Если верить теории Зигмунда Фрейда, и мужчина пожизненно переживает отношения с матерью и переносит их на отношения со всеми женщинами, то любовная биография Бальзака обеспечивает эту теорию на двести процентов. До трех лет он обретался у кормилицы в деревне, потом, покуда не заработал нервную горячку, его томили в католических пансионах, где не всякий монах выдержит. Мать не любила не одного Оноре, но еще и дочь Луизу. Она обожала ничем не выделявшегося сына Анри, как бывает сплошь и рядом в семьях, где заводятся гении (например, в семействе Пушкиных). Зато это сблизило брата с сестрой на всю жизнь. Потом мать не могла простить Оноре потерю мужа, потом его успеха, который выбивал почву из-под ее ног. И т.д., и т.п.

Если допустить, что Пушкин обилием любовных романов утверждался перед равнодушной к нему матерью, то у Бальзака по этой части были свои странности. Он бросался к женщинам после каждой работы, в которой выкладывался сполна. Вторым способом восстановить силы была еда: хрестоматийная тучность Бальзака связана, конечно, не только с обжорством, но и с болезнью сердца, развившейся рано, однако пищу он поглощал действительно в промышленных количествах. Как и Пушкину, Бальзаку не приходилось рассчитывать на успех у женщин, обусловленный самой природой: оба гения отнюдь не блистали внешностью. Вот какое впечатление произвел приезд Бальзака в Петербург на племянницу однокашника Пушкина Вилли Кюхельбекера: «Он малого росту, толст, лицо у него свежее, румяное, глаза умные, но все выражение лица имеет что-то зверское». Кюхля, к слову, в то время сидел в крепости за участие в восстании декабристов, которое Бальзак горячо одобрял, мятежи в собственной стране, однако же, не приветствуя.

Его первая романтическая любовь, Лора де Берни, была старше юноши на 22 года. О ее характере можно судить по такой пустяковой детали: будучи замужем, она пять лет странствовала с возлюбленным-корсиканцем и родила от него сына. Связь эта продолжалась вплоть до кончины возлюбленной в 1836-м году. Описав десятки подобных сублимационных связей, о без малого шестидесятилетней Берни Бальзак откровенничает с Эвелиной Ганской: «Сила моей привязанности возросла… Любящее меня существо рождает во мне трепет. Высокие чувства столь благотворны, для чего же отправляться на поиски низменных ощущений!»

Письма говорят не больше правды об их отправителе, чем романы об их авторе: «низменных ощущений» Бальзак не избежал. Но мадам де Берни была фрейлиной несчастной королевы Марии Антуанетты. Фактически Людовик XVI и Мария Антуанетта являлись «запасными» родителями Лоры. В период террора после революции 1789 года она была заключена в тюрьму и едва не потеряла голову — буквально, а не от любви, рискуя разделить участь своей патронессы. Де Берни всю жизнь хранила прядь волос, которую королева послала ей с эшафота.

Когда они встретились с Бальзаком, Лоре было сорок пять лет. Их роман пережил все измены писателя, его беспорядочность

в любви и делах. Без сомнения де Берни заменила ему мать, была его ангелом-хранителем, а по совместительству — редактором и литературным агентом в тех случаях, когда Бальзаку приходилось скрываться как несостоятельному должнику. Правда, мадам Берни расстроила его короткий роман с герцогиней д`Абрант, дамой, тоже много превосходившей романиста годами и опытной, как хороший стряпчий. Как видим, постоянное «усыновление» носило характер тенденции, а не случайности. Бальзак рвался к связям, казавшимся ему нужными, не останавливаясь ни перед чем, но Берни, как всегда, оказалась права: в мемуарах герцогини, изданных в 1838 году, великий писатель занимал всего лишь скромный блок в обширной коллекции. Впрочем, крестьянский внук удовлетворил тягу к знатности, заведя непростые отношения с маркизой де Кастри.

Сестра зачастую разбирается в душевных и физиологических нуждах брата лучше, чем все возлюбленные, вместе взятые. Так и Лаура понимала, что Оноре среди светских бурь и творческих тайфунов необходима немудреная тихая пристань. И однажды она познакомила брата с очередной «тридцатилетней женщиной» — Зулмой, которая представляла разительный контраст с вожделенными аристократками не только по происхождению, но и по способности любить, ничего не требуя взамен. Тихая провинциалка с демократическими взглядами, преданная и неприхотливая, она стала матерью девяти детей (не возьмемся утверждать, что все они были похожи на Бальзака, но не станем доказывать и обратного). Вот отрывок из ее письма 1834 года: «Ваша комната приготовлена, чай заварен, я сама собрала сливки и принесла бри (сорт сыра, любимого Бальзаком. — **МК**). Нежное сердце предлагает Вам тихий отдых, столь необходимый в ненормальной жизни (я бы перевела этот эпитет словом «прекратительной», любимым Н. С. Лесковым. — **МК**), на которую Вы осуждены ... Здесь ничто не помешает Вашей работе, а вечерами мы можем беседовать... любуясь лунным светом, под которым искрится водопад; и если бы это помогло Вашему писанию, я сидела бы с вышивкой около Вашего стола, безмолвная, но готовая отвечать, если Вы спросите меня о чем-нибудь». Казалось бы, что еще нужно кораблю, истерзанному штормами! Но капитан Бальзак швартовался в тихих пристанях только на минуточку.

Публикация в 1829 году частей «Философии будуара» напрягла парижских почтальонов: письма от поклонниц со всех концов сплошь франкоговорящей Европы пошли в адрес Бальзака мешками. 28 февраля 1832 года издатель Госслен вручил Бальзаку письмо из Одессы, подписанное «Иностранка». Письмо написала супруга родовитого и богатого землевладельца Венцеслава Ганского — Эвелина. Вряд ли Бальзак, к которому в тот период женщины чуть ли не влезали (а то и доподлинно влезали) в окно, придал большое значение посланию польской помещицы и российской подданной. Вообще история с письмами Ганской не ясна до конца: ни одно из них не сохранилось, тогда как свод писем к ней великого туреньца собран, откомментирован и издан не единожды. Как бы то ни было, поклонница оказалась настойчива и в конце того же года, в ноябре, попросила через газету подтвердить получение ее писем. Бальзак сделал это, вероятно, надеясь, что «Иностранка» поуспокоится. С тех самых пор графиня Ганская стала лакомым кусочком для всех биографов Бальзака. Еще бы! На протяжении семнадцати лет благодаря Эвелине Бальзак «путем взаимной переписки» фактически вел пространный дневник своего творчества, здоровья (все ухудшающегося), настроений (менявшихся, как цвет моря в течение дня) и — главным образом — финансовых дел, каковое обстоятельство составляет решительно две трети его посланий. Однако романтическая сторона отношений ставит гораздо больше вопросов, нежели дает ответов, и тут биографам, в особенности романистам, приходится часто беззастенчиво привирать.

Впервые они встретились в швейцарском Невшателе в сентябре 1833 г. Свидание продолжалось четыре дня, после чего Бальзак вернулся в Париж и, как обычно, от полуночи до полудня писал «Евгению Гранде» (в то же время в России молодой Федор Достоевский с нетерпением ждал каждого выпуска романа, чтобы переводить его взахлеб, одновременно учась у мэтра изображению страстей человеческих). Вместе с богатой полячкой, оказавшейся к тому же патентованной красавицей, они встретили Рождество в Женеве. Но в милой Франции начинается подготовка многотомного издания «Этюдов о нравах XIX века», которые станут позже не превзойденной по объему «Человеческой комедией», и Бальзак засядет работать так, что дело кончится полной прострацией.

Следующее свидание оторвет его от стола только в мае 35-го года, когда эта странная пара — замужняя дама и мужчина, считавший себя супругом Необходимости (он так и писал Ганской), греческой безжалостной Ананке, — проведут в Вене почти месяц. Это не помешает Бальзаку в октябре провести другой месяц с другой женщиной — умирающей г-жой де Берни. Продолжая осыпать Ганскую подробностями своих финансовых затруднений, в июле 36-го, потеряв престарелую возлюбленную, Бальзак оплакивает ее в возвышенных выражениях: «Она создала писателя, она утешала юношу, она привила ему вкус, она плакала с ним, как сестра». Очередное рандеву пылких влюбленных состоялось далеко не сразу — через восемь — не дней, не месяцев — лет в доме Титова на Большой Миллионной в Санкт-Петербурге. За это время Бальзак получил воспаление мозговых оболочек, стал президентом созданного им же Общества литераторов, уступив сначала место академика, а затем и пост начальника писателей Виктору Гюго, несколько раз судился, бессчетно разорялся и писал в среднем по пятнадцать часов в сутки.

В конце 1841 умирает помещик В. Ганский, с которым, несмотря на отношения с его женой, Бальзак горячо дружил, но вышеозначенное свидание с вдовой происходит лишь через полтора года, когда срок траура по всем канонам давным-давно истек. Сослаться на обычную неторопливость людей минувших веков было бы здесь едва ли уместно. После того, как в газетенке, принадлежавшей Жорж Санд, каким-то образом выскочил грязный пасквиль на Бальзака, она дала оклеветанному слово, что через два месяца прочтет собрание его сочинений, все обдумает и напишет о нем чуть ли не монографию. И Бальзак искренне поверил товарищу по перу и сообщил свое ожидание всем заинтересованным лицам. Но знаменитая эмансипистка, над которой иронический толстяк весьма колко подтрунивал, справилась с задачей только через три года после смерти нетерпеливца.

Неторопливость была ему свойственна исключительно в любви, причем не вообще, а применительно лишь к конкретной женщине. К тому же медлительность исходила не только и не столько от одной стороны. Свадьба не состоялась и в дальнейшие семь лет. Помещица-наследница все устраивала свои земельные и кредитные дела

и размышляла, стоит ли ей брать на себя ответственность за гения и его странности. Правда, жених оборудовал в Париже квартиру для невесты и ее дочери. В 1846 Ганская родила мертвого ребенка, что уже немало свидетельствует о состоянии здоровья его отца. К мозговым оболочкам прибавился гепатит, и Бальзак по возвращении в Париж свалился в постель, где впервые в жизни пролежал довольно долго — больше месяца, не написав за этого время ни одного романа. Свадьбу сыграли буквально на смертном одре, и крылатая чеховская фраза из пьесы «Три сестры» сделала притчей во языцех ее географию. Бальзак венчался с Ганской действительно в Бердичеве, в костеле святой Варвары, в 7 часов утра 14 марта 1850 года. Жить ему оставалось ровно пять месяцев.

II

Отношению Бальзака к созданию собственной семьи совершенно не соответствовало его кредо автора семейных романов. Это лишнее подтверждение факта, что искать прямые аналогии биографии и творчества — дело неблагодарное. Кстати, Маркс взял свое определение семьи как ячейки общества почти дословно у Бальзака. Точно так же — чисто теоретически — Бальзак одобрял и католическую церковь и даже ее репрессивную функцию считал организующей общество и благотворно сдерживающей темные инстинкты человека. Однако в многотомном собрании сочинений вы не найдете ничего, подобного образу епископа Мириэля в «Отверженных» и по-христиански горячей патетики сострадания, так свойственной Гюго. Бальзак был по натуре мизантропом. Он не доверял человеку, считая его права фикцией, а способность масс управлять своим хаотическим движением приравнивая к нулю. «Властью устанавливать законы должен обладать один человек». Вероятно, аристократки и роялистки, любившие Бальзака, отчасти заразили его конституционно-монархическими убеждениями. Аристократию Бальзак называл интеллектом социальной системы.

Сам же он был мозгом, сердцем и монархом собственной системы, в которую с богатырским усердием укладывал свои творения. В 1829 году (год смерти отца) опубликовав первый оригинальный роман «Шуаны», Бальзак семимильными шагами

стал наверстывать свою славу. Он издает два тома «Сцен частной жизни» — свой первый цикл; «Физиологию брака» — анонимно; начинает писать «Озорные рассказы»; высмеивает романтиков (в том числе и Гюго) в многочисленных рецензиях; создает все произведения, которые нам предстоит рассмотреть в данном очерке; издает «Философские романы и повести» и т. д., и т. д. Темпа, в который он себя загоняет, невозможно выдержать даже при простом перечислении. Приблизительно к 1833 году система обрела имя «Человеческой комедии».

Таким образом, Бальзак самостоятельно, не дожидаясь критиков, поставил себя рядом с автором другой комедии — «Божественной» Данте Алигьери. Социум и эпоха — две оси координат, поставленные Бальзаком, не могли обрастать диким мясом и неорганизованной плотью отдельных произведений. Около трех тысяч задуманных персонажей неизбежно соприкасались друг с другом, переплывая из романа в роман вслед за флагманами — героями, имеющими фундаментальную смысловую функцию. Бальзак пришел к «переходящему герою», тянущему за собой в новый сюжет шлейф событий сюжета предыдущего. После неоднократной перекомпоновки система получилась трехчастной: сцены нравов; философские этюды; аналитические этюды. Скажем прямо, что анализ давался Бальзаку труднее частной жизни: он сам был слишком страстной натурой и умел создавать страсти лучше, нежели анализировать их.

Если Гюго органично, как бытовым прибором, пользовался научным арсеналом века, то при чтении Бальзака создается впечатление, что наука пользовалась его писательскими открытиями. Естественнонаучный кругозор в эпоху Бальзака был сосредоточен на дилемме различия или единства строения организмов. Два оппонента — создатель теории катастроф, якобы обусловивших отличия в строении, отрицатель теории эволюции Ламарка Жорж Кювье с одной стороны, и друг Бальзака, близкий ему по взглядам Жоффруа Сент-Илер, которому посвящен «Отец Горио», — ломали копья по этому поводу не один год. Бюффон, высказавшись в «Естественной истории» в пользу единого «плана» строения органического мира, играл на руку Сент-Илеру, и оба они будто бы предвосхитили план «Человеческой комедии».

Предтеча математической логики, философ, математик, правовед, историк, человек эпохи Просвещения Готфрид Вильгельм Лейбниц создал теорию монады — психической субстанции, находящейся в отношении предустановленной гармонии с бесчисленным множеством других монад, действующих в «лучшем из возможных миров». Лейбница Бальзак читал, ценил и не мог не помнить о монадологии, обдумывая «предустановленную гармонию» «Человеческой комедии». Кстати, возможно, именно Лейбниц вызвал у Бальзака интерес к нашему отечеству: ведь ученый по поручению Петра Великого разработал проекты развития образования и государственного управления в России. Но Бальзак, конечно же, не переносил автоматически никакие научные теории в мир художественного вымысла. Именно сложность и тонкость процессов, происходящих в человеческой душе и обществе, побудили его систематизировать воображение. Писатель нашего времени не стал бы озабочиваться ничем подобным, отдавшись «потоку сознания»: творчество за истекший период в основном лишилось волевого импульса, став по преимуществу анархическим процессом, не управляемым автором. Бальзак благодаря системному подходу и ощущению истории, во многом позаимствованному у соотечественников — историков Минье, Гизо, Тьерри, — локализовал космос вымысла, поместил его в кипящий тигель социальной среды.

III

Гигантский замысел «Человеческой комедии» прошел несколько стадий воплощения. Творческий принцип Бальзака можно свести к завязыванию множества узлов — сюжетных и тематических, — если уместно так выразиться, руками «сквозных» персонажей, героев, кочующих из произведения в произведение. Этот принцип заимствовал у французского титана Александр Солженицын, так и определивший жанр частей эпопеи «Красное колесо», — узлы. Будущие блоки «Человеческой комедии» пребывали отдельными романами, повестями и новеллами, компоновались и перекомпоновывались по несколько раз, входя в «Сцены частной жизни», «Сцены парижской жизни», цикл «Озорные рассказы»

и т.д., и т.п. При этом Бальзак, прежде чем издать тот или иной фрагмент, предварительно пропускал его через периодические издания — журналы и газеты, в чем сказывался новый характер вечного поиска взаимодействия писателя и читателя. С декабря 1834 по февраль 1835 он публикует частями в журнале «Парижское обозрение», а в 1843 включает в первый том «Сцен парижской жизни» роман «Отец Горио».

Роман — излюбленный жанр Бальзака, коронный номер в его огромном репертуаре. У Бальзака есть романы, неизмеримо более сильно написанные и куда более актуальные для сегодняшнего читателя. Но без «Отца Горио» читать их бессмысленно. В этом состоит творческая хитрость, великая интрига и писательская тайна Бальзака: более тридцати персонажей «Отца Горио» не просто действуют или номинально участвуют в других сюжетах, но составляют их идейный и смысловой стержень. Нам предстоит посетить всего лишь три небольших астероида вселенной Бальзака, но, пропустив звезду по имени «Отец Горио», мы наверняка собьемся с пути, заблудимся и все равно вернемся к исходной точке. Иначе мы никогда не узнаем, какая драма заставила виконтессу де Босеан покинуть Париж. Почему каторжник Жан Коллен, живущий в короткие промежутки пребывания на воле под именем Вотрен, а в уголовном мире известный под кличкой Обманисмерть, имеет такое влияние на людей. Мы пропустим целые этапы жизни будущего врача Бьяншона или стряпчего Дервиля, с которым нам предстоит встретиться в повести «Гобсек». Мы никогда до конца не прочувствуем характеры дочерей вермишельщика Горио, выданных им замуж за аристократов, и не поймем, почему Париж не может забыть об их низком происхождении. Мы прозеваем эпизод, когда апоплексический банкир Тайфер стрижет ногти, в то время как у ног его рыдает обездоленная дочь, точно так же, как он стрижет купоны с чужих несчастий. И — самое главное — мы не застанем любимое и горькое детище Бальзака — бесшабашного гасконца Эжена де Растиньяка, кочующего, словно библейский Агасфер, из романа в роман, — в пору его светлых надежд, стремления к честному труду и готовности помочь слабому. И, таким образом, как следует не усвоим и это роскошное порождение бальзаковского воображения.

У Гюго Париж, на равных участвуя в действии, остается городом — субъектом столь почитаемого им искусства архитектуры. У Бальзака Париж является не просто местом действия, но и действующим лицом. В романе «Отец Горио» Париж предстает странной, туманно-заболоченной местностью, где путника обманывает сам климат. Здесь ничему нельзя верить — ни погоде, ни звукам, ни людям. При этом город в романе идентифицирован с высшим светом, одновременно будучи его средоточием и порождением. Несколько раз встречается прямое сравнение с топью. «Грязным болотом» называет Париж в сердцах Растиньяк. «Свет — это болото, постараемся держаться на высоком месте», — поучает юного гасконца его родственница и покровительница виконтесса де Босеан. Авторские ремарки напоминают сцену из фильма Феллини «Амаркорд», когда маленький герой блуждает в утреннем мареве: «На следующее утро в Париже стоял тот густой туман, который так все закутывает, заволакивает, так что даже самые точные люди ошибаются во времени».

Если бы Петербург не был построен на топи, можно было бы приписать всем создателям его болотного мифа — и Достоевскому первому — перверсию бальзаковского мифа Парижа. Собственно, и Растиньяк едва не «ошибается во времени», когда пытается применить к Парижу свои провинциальные ценностные установки. Благо, ему попадаются хорошие учителя — та же виконтесса и, как бы теперь сказали, представитель организованной преступности Вотрен.

Поняв, что к чему, сообразительный Растиньяк спускается вглубь и применяет геологическую терминологию: он принимается за «разработку светских недр». Болотные обманчивые огни, искаженные туманом, рассеивающие, а не сосредоточивающие свет, приводят Растиньяка к простой мысли: «В Париже, чтобы хорошо знать все, что творится вокруг, не следует спать по ночам». Ночная призрачная жизнь, жизнь летучих мышей, теней, пугающих друг друга, снабжается и авторским комментарием: «Кто знает Париж, тот не верит ничему, что говорится в нем открыто...» Растиньяк очень скоро понимает, что мерилом истины здесь является не сам человек, но успех, достигнутый им во мнении летучих мышей и других ночных животных. Недаром роман посвящен зоологу, другу Бальзака Жоффруа де Сент-Илеру (вспомните героя «Отцов и детей» Базарова:

препарируя лягушку, он, подобно французскому собрату, думал, что она в основном мало отличается от человека).

Виконтесса де Босеан подтверждает догадки кузена: «В Париже успех — все, это залог власти». Именно так — как к живому существу, сопернику, противнику — и обращается Растиньяк к столице с последней фразой романа: «...кто победит: я или ты!» Не завоевав болотистого Парижа, можно рассчитывать только на место в пансионе мадам Воке, где поначалу и влачит существование нищий студент Растиньяк. Но пансион тоже сравнивается с некоей водной средой: обитателей этой жалкой дыры с трухлявой «щелястой» мебелью Бальзак называет «устрицами». Мизантропия великого южанина (а Бальзак недаром сделал Растиньяка своим земляком, уроженцем Ангулена) разгуливается в стенах пансиона мадам Воке вовсю. Мало напоминают человеческие существа идиот Пуаре, его пассия Мишоно — старая дева, бывшая публичной женщиной, к тому же профессиональная стукачка. Нечего уж говорить о содержательнице заведения: вата, торчащая из юбок мадам Воке, в глазах Бальзака — предел падения женщины. Здесь-то и разыгрывается драма вермишельщика Горио, а в его лице — великая парадоксальная драма осиротевшего при живых дочерях отца. Отца, отдавшего двум дочерям все накопленное каторжным трудом на ниве становления капитализма, и не только не получившего взамен крохи любви, но и невольно сделавшего дочерей несчастными — много несчастнее тех, чьим отцам нечего дать детям. Горио погубил дочек привычкой к роскоши ровно настолько, насколько свел себя в могилу жертвенной нищетой, отказом самому себе в доле не капитала, но права на жизнь. Литературным предтечей отца Горио смело можно назвать шекспировского короля Лира.

Будущий доктор Бьяншон ставит умирающему Горио диагноз: кровоизлияние в мозг. Бальзак поставил ему диагноз заранее и без помощи медицины: он аттестует папашу Горио как неизлечимого отца. Действительно, ласки вермишельщика в редкие минуты свиданий с дочерьми, которые посещают пансион только для того, чтобы вытянуть из отца последние гроши, на наш сегодняшний искушенный взгляд носят странный, не совсем отцовский характер: Горио катается по полу, трется головой о подолы шикарных дочерних туалетов и твердит, что готов ради детей на любое преступление.

Рассказ о том, как он нажил состояние, дается ретроспективно. Мы застаем бывшего фабриканта и богатого рантье в самом жалком положении: «семидесятилетним стариком, тупым, дрожащим, бледным». Словно гоголевский Акакий Акакиевич, он не замечает того, что ест. Словно Манилов, он поглощен несбыточными прожектами путешествия в Одессу для закупки партии крахмала, который можно выгодно продать, а деньги бросить в топку своей безумной любви. В ней Горио доходит просто-таки до кощунств, утверждая: «Я люблю моих дочерей больше, чем Господь Бог любит мир, ибо мир не так прекрасен, как Сам Бог, а мои дочери прекраснее меня». Вероятно, когда папаша таскал на себе мешки с мукой, а его девчонки, играя, скатывались с них, как с горки, Горио не думал о своей богоравности. Он сделал дочерей «прекраснее себя» собственными руками, купив их брак с бароном и маркизом, а потом не уставая оплачивать их аристократические новшества, включая выезды, туалеты и, конечно же, любовников. Фраза Горио: «Деньги — это жизнь» применительно к его ситуации носит отнюдь не только социальный, но и метафизический оттенок: его жизнь действительно пресекается, как только кончаются деньги, которыми он непрестанно поощряет самые дурные наклонности своих дочерей.

Любовником его дочери Дельфины, жены эльзасского барона Нусингена, становится и Эжен Растиньяк. В этом проявляется двойственность роли Растиньяка в эпопее вообще и в предсмертной судьбе папаши Горио в частности: с одной стороны Эжен бескорыстно помогает старику, ради того чтобы достойно похоронить его, брошенного дочерьми на смертном одре, идет в игорный дом и садится за рулетку. С другой стороны — использует старика для установления вожделенных «связей», без которых немыслимо достижение «успеха». Свет проницателен, он — благодаря прямому значению слова, ставшего метафорой высшего общества, — именно просквaживает человека, делает ему душевную рентгеноскопию. Недаром португальский маркиз, неверный возлюбленный виконтессы де Босеан, замечает ей о Растиньяке: «Ваш кузен изворотлив, как угорь, и думаю, что он пойдет далеко». Двойственность, или, как принято выражаться с подачи нациста-психиатра Блейлера, амбивалентность молодого человека как такового и молодого па-

рижанина как человеческого типа — выдающееся психологическое открытие Бальзака, которым воспользовались русские гиганты — Достоевский и Толстой. Бальзак открыл нам «тридцать ящичков» в голове Растиньяка и доказал, что в нем живут и действуют одновременно два, а то и три человека.

«Демон роскоши уязвил его в сердце», — кажется, что автор бросает это замечание о герое вскользь, походя. Но «демон-искуситель» существует в действительности, причем живет рядом с искушаемым. И таковым для Растиньяка становится самый загадочный, отталкивающий и одновременно обаятельный обитатель «устричного» пансиона — Вотрен, человек в крашеном парике и с неограниченными возможностями. Его мог бы сыграть Владимир Высоцкий, — сыграл же он роль литературного потомка Вотрена — Свидригайлова — в «Преступлении и наказании». Бальзак в образе Вотрена заострил ее до предела — тему странного обаяния зла. Вотрен великолепен в своей циничной щедрости, в своем презрении к опасности, в своей — тоже на сегодняшний взгляд странноватой — привязанности к Растиньяку, который птица совершенно иного полета, но повадкой неуловимо напоминает своего «искусителя».

Легендарный каторжник Обмани-смерть никого не обманывает, кроме правосудия, ни за кого себя не выдает. В этом он — непосредственный предтеча другого беглого каторжника, «без вины виноватого» Жана Вальжана. Вотрен прямо заявляет Растиньяку: «Для меня убить человека все равно что плюнуть». Собственно, Вотрену не требуется большого труда, чтобы показать Растиньяку самый короткий путь наверх: семена соблазна падают в слишком благодатную почву. Вотрен, в сущности, освобождает Эжена лишь от исполнения грязной работы. Но сама грязь уже проникла в кровь хитроумного южанина. Вотрен организует дуэль, фактическое убийство брата Викторины Тайфер, несчастной приживалки, которая в один момент становится богатейшей наследницей. И если Растиньяк периода «Отца Горио» еще морально не готов последовать совету учителя и жениться на Викторине, то ведь роман не заканчивает, а лишь развивает повествование на тему «Путь в высшее общество». В конце концов, Вотрен жертвует ради Растиньяка свободой, а амбивалентный

студент-правовед, ухаживая за папашей Горио, получает взамен любовь Дельфины, связи и хорошенькую квартирку, оплаченную вермишельщиком на год вперед.

Не кто иной, как Вотрен, выводит на сцену и ростовщика Гобсека, героя известнейшей повести Бальзака, написанной почти за пять лет до Горио (это означает, что в компьютерном мозгу автора «Человеческой комедии» ее замысел был «записан» полностью и лишь осуществлялся произвольно). А Гобсек, в свою очередь, появляется в романе только затем, чтобы позволить Вотрену дать исчерпывающую характеристику светской дамы в лице пытающейся спасти проигравшегося любовника Анастази де Ресто — одной из дочерей Горио: «Вчера — на верху счастья, у герцогини, а утром — на последней ступени бедствия, у ростовщика: вот вам парижанка!» Все понимающий, но бессильный противостоять своей сумасшедшей любви отец на смертном одре изрекает: «Только умирая, узнаешь, что такое дети... Вы им дарите жизнь, они вам — смерть. Вы их производите на свет, они вас сживают со свету!»

На глазах Растиньяка женщина, которой он обязан науке любви и первым урокам своего в будущем профессионального альфонсизма, трепетная Дельфина бестрепетно совершает «изящное отцеубийство». На ее фоне даже сестра и соперница Анастази если не добрее к отцу, то все же более склонна к раскаянию. В адрес же своей возлюбленной Растиньяк вынужден воскликнуть: «Она пустила в оборот все, даже смерть своего отца...» Заставить Дельфину услышать «предсмертный хрип» родителя Растиньяку так и не удается.

Трагедию отца Горио — трагедию купленной любви собственных детей — сегодня переживают многие так называемые «новые русские». Дети, выучившиеся в сорбоннах и оксфордах, стыдятся как происхождения отцовских капиталов, так и их вульгарного применения — всех этих «златых цепей на дубе том», агрессивного невежества, гомерического пьянства и обжорства. Конечно, европейский буржуа Горио на фоне наших скорохватов смотрится едва ли не Вольтером, но купить любовь дочерей не удается и ему. «Если отцов будут топтать ногами, отечество погибнет», — с этой библейской мыслью умирает Горио, не успев ее додумать до конца. Ибо отечество погибнет и если отцы будут развращать детей: всякая трагедия обоюдоостра.

IV

После долгой разлуки всегда встречаешься не совсем с тем, с кем расстался. Людей роднит только общее прошлое, а прошлое раздельное — отчуждает, делает некогда родное — другим, неузнаваемым. С книгами происходит то же самое. Перечитывая повесть «Гобсек» спустя годы отчаянного забывания всего, что внушалось в школе, невольно задаешься вопросом: почему именно этот крошечный шедевр стал визитной карточкой Оноре де Бальзака? Неужели действительно потому, что осуждение своего века доведено здесь до приговора человеческой алчности и тому злому духу чистогана, разоблачению коего посвящены десятки жгущих руки бальзаковских романов?

Или потому, что твоя страна прихотливыми путями подошла вплотную к ростовщической истине, которую герой повести выразил коротко и твердо: «Золото — вот духовная сущность всего нынешнего общества». А может, все же иные, чисто эстетические категории заставляют перечесть с пристрастием эту некогда отвергнутую и показавшуюся невыносимо скучной новеллу? Перечесть, чтобы наконец понять: дело здесь совершенно не в социальном пафосе, не в «разоблачении буржуазного общества» или — уж точно — не только и не столько в них. Дело в тайне героя, давшего повести свое имя. Первоначально Бальзак назвал новеллу «Опасности беспутства», то есть сам не оценил по достоинству созданный им характер и центр тяжести перенес на иную сюжетную линию — историю разорения дочери папаши Горио Анастази и подлости ее любовника — Максима. А ростовщик Гобсек тем самым становился фигурой служебной, более того — бичом Божиим, орудием возмездия за беспутство и разврат представителей высшего света.

Напрасно думать, что автор непременно понимает все тонкости своего создания лучше потребителя — зрителя, читателя и т.д. Это далеко не всегда так. Но случай Бальзака — особый. Он создавал образ общества, в котором жил, в которое безудержно стремился и которое искренне ненавидел, одновременно с развитием (или деградацией) этого общества, не имея времени на холодный анализ, но владея только гениальной интуицией художника и искусством видеть и понимать «поверх барьеров» времени и пространства.

И он пришел к выводу, что не беспутный де Трай, не бессердечная по отношению к отцу и жертвенная к возлюбленному Анастази являют подлинное содержание своего времени: оно сосредоточено в загадочной и по-своему великолепной фигуре «человека-векселя», «человека-автомата», скряги и философа наживы Гобсека.

Мы помним, что Гобсека «привел» под своды здания «Человеческой комедии» обаятельный и брутальный каторжник Вотрен. Именно он проследил, что путь папаши Горио к полному краху лежит через мрачное жилище ростовщика, и дал этому пособнику нищеты первую характеристику: «... плут, каких мало... еврей, араб, грек, цыган...», — добавив при этом, исходя из соображений уголовной профессии: «Но обокрасть его дело мудреное: денежки свои он держит в банке». Внимательный читатель в одной фразе получил достаточный массив информации. Гобсек — не француз, а чужак, соединивший в себе крови всех презираемых или от века гонимых народов, якобы более других склонных к коммерции и вечно связанному с ней запаху обмана. Второе: Гобсек — человек, укорененный в абсолютно новом для французов виде наживы — банковском деле.

Самый младший из сыновей финансового гения и защитника евреев Ротшильда, Якоб Мейер, основал парижскую ветвь дома Ротшильдов всего лишь в 1817 году (напомним, что «Гобсек» написан в 1830). И если выжига и хитрец такого уровня, как папаша Гобсек, доверил свои деньги кому-то, кроме своей кубышки, значит, он имеет серьезнейшие гарантии их сохранности. Значит, он посвящен и, возможно, приближен к тайне вкладов, депозитов и всей остальной бухгалтерии. А ежели такое обстоятельство вызывает у читателя недоверие, значит, он плохо знает историю человеческого богатства, происхождение и развитие немыслимых капиталов, составивших основу новой Европы, а уж тем более Америки. Само слово «банк» происходит от итальянского banco. Это, помимо прочего, означает и лавку менялы (первые европейские банки в современном понимании были созданы в 1400 году итальянским домом Медичи, славным беспрецедентной жестокостью в деле узаконенного грабежа). А во Францию, судя по появлению ротшильдовского отпрыска, деньги хлынули в период наполеоновских войн и смут, когда те, кто похитрее, не бегали со знаменами и не замерзали в русских полях, а сколачивали свои кровавые состояния.

Скрытный, как сейф, Гобсек мимоходом сообщает своему единственному конфиденту, стряпчему Дервилю, от лица которого и ведется повествование, некоторые подробности своей бурной жизни. Пират, корсар, как сказали бы мы сегодня — гангстер, Гобсек не упустил ни одной точки на Земле, где можно было безнаказанно грабить, приобретать, наживаться. Вслед за Вотреном Дервиль утверждает, что немереные деньги ростовщика хранятся в банковских подвалах, а сам он пользуется векселем — краткосрочным кредитным инструментом, долговой бумажкой, на которой клиент зачастую подписывает себе смертный приговор, ибо деньги должны быть возвращены в оговоренный срок с условленными процентами. Ростовщик — это тот, кто всегда возвращает себе больше, чем ссудил.

Второй вопрос, возникающий по ходу чтения: почему Гобсек при своей патологической подозрительности доверяет Дервилю? Собственно, его задает жуткому старику и сам молодой казуист, честный только в той мере, в какой границы честности обрисованы законом. А цену человеческим установлениям его собеседник Гобсек отлично знает: «Для охраны своего добра богачи изобрели трибуналы, судей, гильотину...» И отвечает Гобсек Дервилю и читателю с обезоруживающей искренностью, которую может позволить себе только такой циник: «Потому что вы один доверились мне без всяких хитростей». Плут, требующий простодушия в обмен на благополучие, — это ли не символ власти в любом ее аспекте? Гобсек ясно осознает односторонность такого положения вещей: «Я владею миром, не утомляя себя, а мир не имеет надо мною ни малейшей власти».

Тем не менее, он, погубивший на своем веку множество легковерных или опустошенных невзгодами душ, не просто позволяет Дервилю разбогатеть, но и устраивает его личное счастье, косвенно — и безошибочно, как все, что он делает, — сведя Дервиля с его будущей женой. Профессиональной порядочности Дервиля и мы немало обязаны: без его посредничества Бальзаку не удалось бы создать такой эффект правдоподобия и такую диалектику характера. С другой стороны, Дервиль, будучи пожизненно обязанным Гобсеку, не то что оправдывает или идеализирует его, — для этого он слишком умен и искушен, — но, имея возможность наблюдать герметически закрытую жизнь ростовщика изо дня в день, как раз

и видит эту диалектику и амбивалентность, неоднозначность: «В нем живут два существа: скряга и философ, подлое существо и возвышенное».

Вот какой эффект может произвести в литературе, казалось бы, такой избитый прием, как рассказ в рассказе, — повествование через третье лицо. Если к «возвышенности» можно отнести поведение Гобсека по отношению к самому Дервилю и его романтически-уголовное прошлое, то философия ростовщика обманчиво утилитарна, а на поверку — универсальна (в чем мы имеем возможность убеждаться ныне на каждом шагу): «Человек везде одинаков: везде идет борьба между бедными и богатыми». Собственно, это — философия классовой борьбы: недаром Маркс так любил бальзаковскую новеллу. Да и сам стихийный «марксист» Гобсек сплошь и рядом ведет себя, как булгаковский Швондер: «Я люблю пачкать грязными башмаками ковры у богатых людей, — не из мелкого самолюбия, а чтобы дать почувствовать когтистую лапу Неотвратимости».

Непонятно только, почему наследники теории классовой борьбы или борьбы за существование столько времени клеймили своего предтечу за жадность и бессердечие! Ведь корень их заблуждения един: Гобсек и последующие экспроприаторы присваивают не принадлежащее никому право творить возмездие, осуществлять функцию судьбы или Бога, во всяком случае, силы, внеположной человеку. Какова бы ни была графиня де Ресто, которую Гобсек доводит до сумы, и каков бы ни был Максим де Трай («у тебя в жилах вместо крови — грязь», говорит ему Гобсек), вымысла их автора — Бальзака — вполне достаточно, чтобы оценить эти достаточно жалкие натуры. Но когда персонаж — в данном случае Гобсек — совершает поступки подобного рода, они отнюдь не избыточны в сюжете. Просто иначе пришлось бы прибегнуть к риторике и пустой демагогии: ах, посмотрите, какой он злой и гадкий! Автор такого класса, как Бальзак, этого себе позволить не может. Он начинает раскручивать спираль падения и разложения Гобсека: он показывает его в маразме, в старческом слабоумии, которое не изменяет основных черт личности, но лишь доводит их до абсурда.

«Да разве я стал бы так жить, будь я богат!» — восклицает Гобсек в начале повести, лукаво оправдываясь за убожество его жилища. Но в каком-то смысле эта фраза — попытка, если хотите, покаяния, под-

сознательное объяснение собственной душевной скудости и скаредности. Подлинный богач — тот, кто нищ духом, то есть, свободен, открыт и чист для восприятия совсем других истин, нежели грызня имущественно бедных с кредитно богатыми. Тот, чья душа не занята, словно коммуналка, завистью, соседствующей с притворством. Бальзак писал, что новизна его творчества заключается в изображении не только людей, но и вещей. В «Братьях Карамазовых» старец Зосима внушает послушнику Алеше любовь к вещам, в которых, как и во всем остальном, заключена душа Божия. С точки зрения ортодоксального богословия это — ересь, пантеизм какой-то. С точки зрения эпохи потребления это — абсурд, потому что следует не любить, а пользоваться — причем не только вещами. С точки зрения христианской любви — это истина, ибо в каждую вещь человек вложил частицу себя, а человек есть образ и подобие Божие. Борьба с «вещизмом» царила на полосах советских газет, когда вещный мир был практически разрушен: в каждой типовой квартире стояла типовая стенка, а на ее полках — одинаковые подписные издания.

Гобсека часто — и поверхностно — сравнивают с гоголевским Плюшкиным. После смерти ростовщика Дервиль обнаруживает во всегда наглухо закрытых нежилых комнатах склады сгнившего продовольствия, россыпи предметов самого разнообразного назначения, свезенных со всех континентов, которыми никто никогда не пользовался. Это страшный образ перепроизводства — обратной стороны безграничного потребления, когда вещь более не служит человеку, но служит самой себе в виде индустрии, а человеку, бессмысленно производящему и отчужденному от итоговой цели, вещь бросает кусок на пропитание. Помещик же Степан Плюшкин, кажется, не разгаданный и его автором, Гоголем, до конца, напротив, стяжает хлам, словно провидя столь же бессмысленное разрушение, разорение вещной основы мира, складывает соринку к соринке, чтобы ничего до поры не пропало, ведет бессознательный — и вполне абсурдный — учет произведенного сверх меры, сверх насущной надобности. В этих нравственных параметрах Гобсек — скорее антиплюшкин. Или Плюшкин — антигобсек.

По присвоенному праву «вязать и решать» герой Бальзака так оправдывает свою жестокость по отношению к должникам: «Несчастье — лучший учитель». И родной его брат в русской литературе,

конечно, не хрестоматийный Плюшкин, но полузабытый герой рассказа Николая Лескова «Павлин». Управляющий у домовладелицы Анны Львовны, этот Павлин добился неукоснительного соблюдения сроков квартирной платы следующим образом: не слушая стонов и мольб квартирантов, гобсековский близнец просто выставлял в лютый мороз рамы в неоплаченных жилищах, и несчастные квартиранты вынуждены были искать деньги — опять-таки у петербургских гобсеков. А свою негнущуюся линию Павлин объяснял с подкупающей откровенностью: «Я не жестокое сердце имею, а с практики взял, что всякий в своей беде много сам виноват, а потворство к тому людей еще более располагает. Надо помогать человеку не послаблением, так как от этого человек еще более слабнет, а надо помогать ему на ноги становиться и о себе вдаль основательно думать, чтобы мог от немилостивых людей сам себя оберегать».

Блажен не знающий жалости — тепло ему на свете. Не то, что его клиентам с выставленными рамами. Как бы то ни было, «Гобсек» остается непостижимой и недостижимой вершиной мировой литературы, а все остальное проходит лишь по признаку аналогии с этой вершиной.

V

Обживая необозримую планету «Человеческой комедии» и в основных чертах представляя ее контуры, труднее всего поверить, что роман «Шагреневая кожа» создан Бальзаком в начале пути. Слово «контур» здесь не случайно — это ключевое, смыслообразующее понятие романа: сжимающийся контур куска выделанной ослиной шкуры фантастической шагрени, которая в огне не горит и в воде не тонет, символизирует жизнь человека вообще, ее экзистенциальную предельность, конечность, и жизнь героя — Рафаэля де Валентэна. Мы уже знаем, что части «Человеческой комедии» писались не «по порядку», но неравномерно как хронологически, так и тематически. Роман «Поиски абсолюта», к сожалению, остается за гранью обзора творчества Бальзака. Но едва ли мы готовы к тому, что на начальном этапе замысла автор способен создать абсолют, универсум, шедевр. Превзойти его, впрочем, гению Бальзака окажется под силу (например, в романе «Утраченные иллю-

зии»). Но вообразить такое при чтении и переживании «Шагреневой кожи», кажется, не под силу впечатлительному читателю.

Мало того: для современной России роман настолько актуален, настолько узнаваем как в деталях, так и в общей концепции, что не стал бестселлером только по беспрецедентному непрофессионализму издателей. Принцип мозаики, или модного нынче паззла, в XX веке подхватил у Бальзака великий американец Фолкнер, так же, неравномерно построенными частями, создавший и населивший героями мифический округ Йокнапатофа. Кусочки цельного мозаичного панно — все до самого малого — находятся в замысле автора. Читатель является пассивным партнером, созерцателем, который не может вставить свою частичку в картину, однако игра захватывает независимо от степени участия. Во время футбольного матча мы тоже не бегаем по полю вместе с Роналдо или вообще никогда не касались носком мяча, однако это не мешает нам быть истовыми болельщиками.

Слово «игра» тоже появилось в контексте не спонтанно. Роман «Шагреневая кожа» построен на игровом принципе. Это касается и резкой смены стилистических приемов — от притчи до романтической исповеди и от восточной сказки до сатирического памфлета, — и знаменитой сцены в игорном доме, создавшей вслед себе целую литературу — от «Пиковой дамы» Пушкина (написанной спустя два года после романа Бальзака) до «Игрока» Достоевского и «Защиты Лужина» Набокова. Не говоря уже о том, что фантастическая канва этого полифонического произведения есть не что иное, как игра воображения автора. Страсть к игре доводит пушкинского Германна до сумасшедшего дома, набоковского Лужина — до самоубийства, а героя романа «Игрок» Алексея Ивановича — до полного растворения в ней, до потери «я». Рафаэль де Валентэн тоже «заигрывается» насмерть, но игорный дом, точка притяжения, из которой не может выйти у Достоевского Алексей Иванович, является для Бальзака лишь экспозицией, лишь сюжетной провокацией иной игры по совершенно сверхъестественным правилам. Там, где Достоевский заканчивает роман, Бальзак его только начинает. «Бледный образ страсти, упрощенной до предела», который воплощает собой Рафаэль у игорного стола, превращается по ходу страшной игры с судьбой в раскаленный образ самосожжения.

Проигравший последний наполеондор Рафаэль, совершенно не случайно носящий имя гения Возрождения, сам претендующий на гениальность, которая ничем практически в романе так и не подтверждается, выходит на улицы Парижа, чтобы совершить самоубийство. Это второй ложный след, который дает нам автор: после смерти героя роман либо завершается, либо героя меняют, как коней на переправе. Тему несостоявшегося самоубийства развили, так сказать, на базе Бальзака Чернышевский в модном в свое время романе «Что делать?» и Толстой в пьесе «Живой труп». Толстой ведь недаром говорил молодому Горькому, что у Бальзака учились писать все, и будущему буревестнику стоило бы поучиться. Но самоубийство, как и игра, растягивается на весь роман. Рафаэль совершает его — только медленно и мучительно. А вот выигрывает он стремительно и баснословно, но именно выигрыш, а не проигрыш, как в экспозиции, и приводит его к суициду. «Формула эгоизма», как определил суть содержания автор, выражена в виде цепи парадоксов.

Прежде чем покончить с собой, Рафаэль решает немного рассеяться. Спрашивается: зачем Бальзак отправляет его с этой целью в лавку антиквара? Почему бы ему просто не прогуляться по парижским бульварам или набережным? Во-первых, мысль о самоубийстве, если она строится на рациональной основе, а в случае с Валентэном это именно так, как правило, ищет лазейку, где она могла бы спрятаться от самой себя, то есть нижет цепочку отрицающих ее или оттягивающих исполнение ужасного намерения мыслей. Так что и здесь мы наблюдаем великолепное знание Бальзаком человеческой психологии. Во-вторых, антикварная лавка, куда инстинктивно направляется отчаявшийся герой, подсознательно ищущий спасения, есть средоточие, место скопления тех самых вещей — знаков материального мира, которые составляют атрибутику всякой цивилизации.

Прощаясь с миром, Рафаэль имеет возможность пройти его, так сказать, исторический тоннель насквозь и выйти в совершенно неожиданном месте, возможно, тоже спасительном. Художник по душевному строю и самоидентификации (то есть сам себя считающий художником), потенциальный самоубийца хочет напоследок насладиться не только цивилизационным, но и культурным образом мира: лавка наполнена лучшими книгами, картинами, скульптура-

ми, созданными человечеством. Все эти аргументы, подсказываемые Бальзаком и нам, и герою, имеют непосредственное отношение к реалистической составляющей романа. Но на этом реализм, неустанно воспеваемый исследователями Бальзака, в данной сцене исчерпывается. Начинается фантасмагория.

Из всего немыслимого обилия вещей Рафаэль выбирает — или за него выбирает судьба в лице таинственного антиквара — самую, казалось бы, бесполезную, никчемную, даже пародийную — кусок ослиной кожи. Самое ненужное в одном измерении оказывается самым необходимым в измерении целевом, телеологическом, как выражаются философы. Шагреневая кожа, по словам антиквара, волшебным образом исполняет любое человеческое желание. Но исполняет за счет жизни желающего. Антиквар в своем длинном монологе подводит под волшебство, явное чудо, совершенно позитивистскую идейную платформу: «Человек истощает себя безотчетными поступками, — из-за них-то и иссякают источники его бытия. Все формы этих двух причин смерти сводятся к двум глаголам: желать и мочь... Желать сжигает нас, а мочь разрушает, но знать дает нашему слабому организму возможность вечно пребывать в спокойном состоянии... Здесь (в шагреневой коже. — **МК**) мочь и желать соединены!.. Круг ваших дней, очерченный этой кожей, будет сжиматься соответственно силе и числу ваших желаний...»

Сам антиквар, выбравший из своего списка глагол «знать», никогда не воспользовался даром судьбы, предпочитая платить по безналичному расчету расширяющимся интеллектом, а не сжимающимся физическим организмом, отдавать себе отчет во всем, а не действовать безотчетно — по страсти. Является ли он искусителем по отношению к Рафаэлю, как некогда Вотрен — по отношению к Эжену Растиньяку? Да, в той мере, в какой искушением для нас является всякая возможность выбора. Рафаэль выбирает ослиную шкуру, кажущуюся ему спасением, выбирает мочь, равное желать. Желания же, владеющие им, тоже двуедины. Это богатство и слава, недостижима в мире, где живет Рафаэль (а ныне — все мы), без богатства, в чем усердный сиделец на чердаке, где стены «сочились бедностью», вполне убедился за три года неоплачиваемого труда.

Итак, самое бесполезное оказывается спасительным, а спасение оказывается мнимостью, поскольку жизнь Рафаэля теперь находится в прямой зависимости от его желаний. Шагреневая кожа отныне будет реагировать на самый безотчетный из импульсов, сокращая дни ее легкомысленного владельца. Только однажды она «подведет» своего временного хозяина: когда отчаявшийся Рафаэль, невзирая на все убыстряющееся скольжение к небытию, попросит любви беззаветной Полины. В ответ кожа не сократит контур, потому что она не может осуществить «уже осуществленного желания» — Полина любит Рафаэля, хотя он в свое время сделал все, чтобы убедить себя в обратном. Но до этого еще далеко.

Действие куска шагрени начинается тотчас после выхода из антикварной лавки, когда встреченный Рафаэлем приятель Эмиль предлагает ему возглавить газету, средства на которую дает еще один «сквозной» герой Бальзака — банкир, «олигарх» Тайфер, разбогатевший традиционным уголовным путем, нас сегодня ничуть не удивляющим. Будущие участники предприятия (и продажная, служащая власти денег пресса нам не в новинку) отправляются к банкиру, чтобы принять участие в настоящей оргии с куртизанками и обильными возлияниями. После пира возбужденный Рафаэль раскрывает истинные причины желания самовольно прервать жизнь. И выясняется, что совсем не проигранный последний наполеондор и не общее разочарование было тому причиной. За, казалось бы, «логическим самоубийством» (термин Достоевского) стояла отвергнутая любовь, что делает суицид значительно менее логическим.

Глава о любви Рафаэля к прекрасной и недоступной Феодоре называется «Женщина без сердца». Это очередная стилистическая уловка романа. Внешняя линия рассказа, который ведется от лица героя, представляет собой историю предпочтения Рафаэлем аристократке Феодоре бедной девушки, почти еще девочки Полины. У ее матери Рафаэль арендует чердак. Полина, как выясняется впоследствии, поддерживает существование нищего гения путем невинного обмана: подкладывая ему монеты, покупая на свои жалкие гроши еду и платя прачке. Неблагодарный же Рафаэль из последних сил пытается завоевать холодное сердце Феодоры, наполовину русской по крови красавицы и богачки. Россия,

с которой незримыми нитями так долго была связана биография и стремления самого Бальзака, предстает во многих его произведениях полумифическим источником обогащения. Горио, как мы помним, мечтал вывезти из Одессы крахмал. Феодора ждет из далекой холодной страны наследства. Наконец отец Полины, наполеоновский солдат, после долгих скитаний возвращается из России тоже сказочно разбогатевшим.

Рафаэль объясняет свое предпочтение эгоистически-чувственными причинами: «Меня пленяет женщина-аристократка... она пробуждает все мое тщеславие, а это и есть наполовину любовь». Но его тщеславие оказывается неудовлетворенным даже после того, как он сам становится благодаря шагрени одним из богатейших людей Парижа. Феодора не способна испытывать любовь в принципе, лишена любви как некоего органа, в чем Рафаэль убеждается, как следует влюбленному, хорошенько помучившись. Феодора может только принимать или отвергать любовь, что она и делает с беспримерным бесстрастием.

Прозревший Рафаэль произносит ей приговор, возможно, самый страшный для женщины. Он утверждает, что «душа ее бесплодна», тогда как, со времен античности или древнего Востока, пока современницы Бальзака Жорж Санд и Жермена де Сталь не доказали обществу реальных творческих возможностей женщины, именно душевная жизнь была для представительниц прекрасного пола выражением творческого начала. Холодность Феодоры, ее неотзывчивость и скупость на чувства находит объяснение во фразе, которой завершается роман: «Если угодно, она — это общество». Фраза эта сводит всю историю страданий Рафаэля к развернутой метафоре, одновременно расшифровывая оброненную внутри текста будто невзначай мысль, что Париж похож на женщину, подверженную «необъяснимо капризным сменам уродства и красоты». Таким образом Бальзак закольцовывает сходство великосветского Парижа и ледяной Феодоры, превращает их в близнецов и в то же время удлиняет метафорическую лестницу.

Итак, Рафаэль с помощью сверхъестественной силы, заключенной в шагреневой коже, осуществляет желание стать богатым и немедленно становится известным, напрочь при этом утрачивая творческие способности. Кроме, пожалуй, единственной, если

напряженное желание не иметь никаких желаний можно отнести к творчеству. Все силы героя отныне сосредоточены — до полного автоматизма — на достижении полной бесстрастности (то, за что он возненавидел Феодору), все внимание приковано к кривому зеркалу своей жизни — куску ослиной шкуры, очерченному красным, который, несмотря на все ухищрения, продолжает неумолимо сокращаться.

Ни короткое счастье в объятиях преданной Полины (обретенное, если говорить все до конца, не раньше, чем она стала имущественно полноценной для приобретения статуса аристократки — то есть одушевленной и любящей копией Феодоры), ни слава, ни преданность старого слуги, носящего имя библейского полководца Ионафана, — ничто не может предотвратить сжатия проклятой шагрени. Напротив, все так или иначе провоцирует и ускоряет его. Рафаэль начинает принимать опиумную настойку, постоянно пребывая в наркотическом полусне, но и в этом промежуточном состоянии — ни жизни ни смерти — он чувствует, как продолжается неумолимый и необратимый процесс убывания его земного срока, потому что на желании, волении, основано даже самое незаметное и мимолетное движение души.

Интересно, как тему достижения искусственного желания в состоянии оцепенения, заторможенности чувств, развивает несомненно знакомый с творчеством Бальзака Гоголь в повести «Невский проспект». Художник Пискарев принимает опиум, чтобы в грезах насладиться любовью таинственной незнакомки, в реальности — публичной женщины. Смертельно больной Рафаэль бросается к ученым, дабы те разгадали секрет ослиной шкуры. Начинается сатирическая тема романа, подвергающая убийственному осмеянию позитивную науку. В приговоре XIX веку, каковым является творчество Бальзака, сцены, где члены Французской Академии испытывают шагрень, ломая гидравлический пресс, устраивая взрыв в химической лаборатории и доказывая полную собственную несостоятельность перед лицом чуда, составляют блистательную страницу.

«Для таких людей чудо — только любопытное явление природы», — комментирует академическое фиаско автор, а герой, умирающий Рафаэль, лишь яснее понимает, что спасение, которое он

якобы получил через посредство шагрени, неотвратимо тащит его к гибели. Эта линия романа — еще один уровень размежевания с романтизмом. Гюго славил и принимал науку как проводника обожаемого им прогресса. Бальзак, серьезно изучавший философию и друживший с выдающимися представителями научной мысли, не преминул разоблачить и осмеять все, чему, казалось бы, еще вчера поклонялся.

Новая драма разворачивается на водах в Эксе, куда Рафаэль бежит от Полины, от смерти и — в который раз — от самого себя. Когда, убедившись, что отсутствие желаний не сохраняет жизнь, он начал почем зря прожигать ее остатки в разврате и неумеренности, Банкир Тайфер воскликнул: «Теперь вы — наш!» Полуживые чахоточники, собравшиеся на курорте, демонстрируют собрату по несчастью, насколько не оправдались и эти его ожидания: он не стал «нашим» и не мог им стать, потому что люди прощают все, кроме презрения к ним. «В порядочном обществе так кашлять не разрешается!» — этот пародийный запрет есть точный уровень неприятия чужака стаей, законы которой свято соблюдаются даже на смертном одре: все инстинктивно объединились, чтобы показать, что они тоже могут обойтись без него. Сцена дуэли, где смертник убивает смертника (руку Рафаэля, пытающегося промахнуться, словно направляет сила, заключенная все в той же шагреневой коже), как будто написана художником конца XX столетия — настолько абсурдность человеческих установлений и ее несокрушимость самодовлеющи. «Ускользнуть от власти посредственности» можно только в небытие. Рафаэль умирает на руках Полины. «Формула эгоизма» выведена окончательно.

Но если кто-нибудь — невнимательный читатель или аспирант, изучающий литературу по обзорам и аннотациям, подумал, что содержание романа «Шагреневая кожа» этим и исчерпывается, он глубоко заблуждается. По мнению Бальзака, в мозгу южанина хранится «тридцать ящичков». Великая литература — это система «ящичков», в каждом из которых таится двойное, тройное — и более — дно. И, добравшись до хотя бы первого, понимаешь, что главный герой романа — не Валентэн, не антиквар и даже не его неодушевленный и сверхъестественный товар. Не на Париже и

бомонде, отвергнувшем Рафаэля, держится фабула, но все на том же «сквозном» герое, хитромудром уроженце Гаскони (не удивительно, что Растиньяк — земляк неунывающего и предприимчивого Д`Артаньяна).

Ведь именно он, Растиньяк, толкнул Валентэна в мертвящие объятья Феодоры, которая куда менее реальна, чем шагреневая кожа: если это образ женщины, он слишком монструозен, если метафора общества, то при полном бесплодии оно не имеет шансов воспроизводиться. Циничный, румяный и совершенно довольный собой, Растиньяк утратил, за исключением природного обаяния, все живые черты, которыми был щедро наделен в «Отце Горио». Он пользуется слабостями высшего общества и питается с его стола, нимало не комплексуя по этому поводу. Но он уже сильно тронут, так сказать, «плодами бесплодия», мертвечиной, и нет особой уверенности, что он, желая, чтобы Рафаэль покорил механическое сердце Феодоры, одновременно подсознательно не желает, чтобы друг сам помертвел сердцем. Ибо Растиньяк как никто знает, что только такую цену свет примет, чтобы признать входящего своим. Из этого ничего не выходит, хотя исходные данные в смысле эгоистического потенциала Рафаэля вполне сносные.

Ничего не вышло в аналогичной борьбе и у Бальзака. Ничего, кроме «Человеческой комедии», — грандиозного памятника тщеславию и эгоизму, воле и слабости, любви и предательству. «Шагреневую кожу» вместо эпиграфа украшает волнообразная горизонтальная линия. Бальзак заимствовал ее у Лоренса Стерна, автора знаменитой книги «Жизнь и приключения Тристрама Шенди». Только у Стерна линия была вертикальной. Возможно, это графическое изображение вектора человеческой жизни сродни тому, что записывает электрокардиограф как показатель сердечной деятельности. Вектор своего века Бальзак не считывал как вертикаль. Последними словами, выведенными его крестьянской рукой, были: «Я не могу ни читать, ни писать».

ЗАТЕРЯННЫЙ И НЕИЗБЕЖНЫЙ.
Дверь, камень и лист Томаса Вулфа

Я давно уже Ангел, наверно...

Владимир Соколов

«В нем жил чудесный авторитет провинциализма — провинциализма старинного Юга». Так Томас Вулф в романе «Взгляни на дом свой, Ангел» пытается закамуфлировать самое дорогое для него свойство своего героя. Эго-героя — Юджина Ганта. Под «южным провинциализмом» Юджина прячется природный аристократизм, чужеродный демократизму победившей Америки янки. В Вулфе меня всегда привлекал именно такой «провинциализм». И еще то обстоятельство, что этот странный, сбывшийся в американской литературе только благодаря принятому на себя Эдгаром Алланом По кресту мифотворец причислил поэзию к списку смертных грехов. А еще мне сродно «испуганное молчание его детства». Или бесстрашие «слепых блужданий на ощупь в нашем изгнании» — без комфортного и самоутешительного доктринерства: «Никто из нас не переменится! Ничто не станет лучше. Мы все останемся такими, как были...» Или «похоть памяти, неутолимый голод, пытающийся воскресить то, что умерло». Да и почему — и кому — надо объяснять любовь? Не исключительно ли себе — и то всего лишь в силу неверия в чудо?

«Затерянным мальчиком» Вулф называет своего alter ego Юджина Ганта много раз. А в письме матери написал: «Я *неизбежен*», еще учась в Гарварде и думая стать драматургом. Драматургом — он, который не мог ни одну рукопись «убрать» меньше, чем в тысячу страниц («убирать» учил провинциала-Вулфа европеизированный Фицджеральд, кивая, как водится, на убористого Флобера)! Монологи из его пьес ни один актер не выучил бы ни за какие деньги. Зато, надо полагать, автор хорошенько подчитал Чехова: тот как раз входил в Америке в моду (да так и не вышел вон). Элиза Гант, хороня сыновей, причитает, как три сестры: «Если бы я знала...если бы знала...» В книге, название которой само по себе представляет загадку, вообще полно рефренов. Потому что она написана, как «Мертвые души» или «Мо-

сква — Петушки» — прозаическими средствами, но поэтическим методом. ***Look Homeward, Angel***...Книги, подобные этой, озаглавливаются не умыслом, а замыслом — возможно, вмещают его целиком, центростремительно. В противоположность названию, например, «Евгений Онегин» — центробежному. Что значит «Взгляни на дом свой, Ангел» (так озаглавлено знаменитое худлитовское издание 1971 года в переводе И. Гуровой и Т. Ивановой; а И. Левидова в двадцатистраничном предисловии ухитрилась вовсе обойтись без какого-либо комментария к названию романа)? Как читается эта, явно стилизованная под Священное Писание, однако, нигде там не встречающаяся в таком сочетании, фраза в контексте всей гигантской гантовской эпопеи? Как — на фоне космогонического эпиграфа: «Когда-то земля была, вероятно, раскаленным шаром, таким же, как солнце»? Трудно представить, что переводчицы, влепив в начало четыре согласных (***взгл***), кодируют в них многословие и косноязычие, за которые Вулфу полвека до русского издания пеняли на Родине. Существует вариант «***Оглянись***...» — он благозвучнее, хотя вряд ли точнее: у глагола ***look*** — без предиката (about, round и т. д.), — строго говоря, нет значения «оглядываться» (а может, сработал инстинкт единственности? Где-то в районе метро «Аэропорт» в то же время переводилась пьеса Олби «Оглянись во гневе» — с тем же обманным приемом стилизации в заголовке). Притяжательное местоимение «свой» создает «библейский» эффект: уж сочетание «дом свой» в синодальном тексте встречается ни много ни мало 122 раза! Можно сделать выборку, так или иначе соответствующую замыслу-названию:

И оборотился фараон, и пошел в дом свой; и сердце его не тронулось и сим (Исх.7:23);

А потом пусть возвратится убийца и пойдет в город свой и в дом свой, в город, из которого он убежал **(**Иис. Нав.20:6)*;*

Обопрется о дом свой и не устоит; ухватится за него и не удержится **(**Иов.8:15)*;*

А когда окончились дни службы его, возвратился в дом свой (Лук.1:23).

Наиболее же подходящим, особенно учитывая склонность автора к деканонизации и протесту, представляется — в контексте — короткий фрагмент из неканонической книги Товит: *И пришел Рагуил в дом свой* (8:11*)*. Рагуил (друг Божий) был одним из сыно-

вей Дедана*: Сыновья Дедановы: Рагуил, Навдеил, Ассуриим, Астусиим и Асомин* (1 Пар. 1:32). Впрочем, в книге Бытия их зовут поиному: *Сыны Дедана были: [Рагуил, Навдеил,] Ашурим, Летушим и Леюмим* (Быт.25:3). Но числом (пять) они равны с сыновьями У.О. Ганта — Стивом, Люком, Беном, Гровером, Юджином. Дедан в Библии — не только имя собственное, но и название местности в Каменистой Аравии. Основное действие «Ангела», как известно, происходит в гористой Северной Каролине, где и в самом деле родился Томас Вулф, и хотя «дедан» означает «низменный», что считать низменностью Аравийского полуострова, а что горами в Каролине, неважно. Символика камня в романе буквально краеугольна. Имя же Рагуил, пусть не упоминаемое в тексте, но вычитываемое из него, этимологически отвечает библейским именам уподобляемых Богу ангелов: Михаил (кто как Бог), Гавриил (муж Божий), Рафаил (помощь, исцеление Божие), Уриил (огонь и свет Божий), Салафиил (молитва к Богу), Ифремиил (высота Божия) и т. д. Кстати, в Писании тоже опускаются многие из ангельских имен и чинов, однако библеистика не отрицает их соприсутствия в текстах.

Соблазнительно же поставленного переводчицами местоимения «свой» действительно нет в оригинале. И если ***-ward*** по-английски определяет направление движения, то ***homeward*** будет означать «идущий к дому». Каким при этом образом, спрашивается, «ему» на «дом» озираться? Но как тогда перевести, о вечный адмирал Шишков? «Смотри, идущий к дому Ангел»? В этом случае, при всей неуклюжести, по крайней мере, ясно читается апокалиптическое «иди и смотри» (Откр.6:1-7). Как бы то ни было, придется пользоваться устоявшимся вариантом. Но «ангелология» тоже требует разгадывания (мы все еще не сдвинулись с названия). Она тесно связана с мифом Вулфа, созданным критиками и биографами, согласно которому он не был наделен композиционными способностями.

Есть фотография, на которой красавец Вулф, поставив воспетую им длинную ногу на ящик с бумагами, упорно рассматривает несколько зажатых в руке страниц рукописи. По легенде, в таком ящичном виде и получил 1114 страниц будущего «Ангела», самого «чернового» из вулфовских романов, великий редактор издательства «Чарльз Скрибнерз санз» Максвелл Перкинс. Год он якобы сидел не разгибаясь над этими завалами, после чего —

в 1929-м — и вышло в виде книги то, что стало гордостью американской литературы и что первоначально считать романом не было никаких оснований. Явился ли неорганизованный гений Вулф с готовым заглавием или им мы также обязаны Перкинсу — пестуну Фицджеральда (тоже был не подарок), Хемингуэя, Колдуэлла, Джонса и пр. — пожалуй что толком и неизвестно. Зато ощущение, что Вулф писал вовсе не роман в традиционном смысле, не покидает — вопреки усилиям старины Перкинса.

Новый Перкинс — бартовской закалки — наверняка не просидел бы над тоннажем «Ангела» и целого рабочего дня. Более того, убедил бы спонсоров и издателей, что в таком именно виде рукопись и представляет собой настоящий шедевр. Что ни говори, редакторские подходы изменились коренным образом. Никто бы сегодня не стал убиваться доказательствами, что «Ангел» относится по жанру к так называемому ***roman a clef***, то есть роману «с ключом», где за каждым персонажем угадывается реальный прототип. Конечно, жители Эшвилла подвергли своего знаменитого земляка остракизму, обидевшись после публикации «Ангела» насмерть, так что Вулф семь лет не появлялся в родных краях. Но, во-первых, не очень-то он и хотел там появляться — все это время «остракинутый» обживал Бруклин и его питейные заведения, мучил Алину Бернстайн, чьему чисто американскому упорству мы и обязаны заполнением исписанной бумагой пресловутого ящика и кому «Ангел» и посвящен в стихах, сочиненных с «полубешеной, полушутовской напыщенностью» — в ней Юджин (или автор) упрекал старого Ганта. Во-вторых, разве не каждая дама Франции претендовала на титул запечатленной Бальзаком в «Человеческой комедии»? В-третьих, термин вообще безнадежно устарел. Последний собственно роман ***a clef*** написал Катаев («Алмазный мой венец»), большой адепт французской школы. Кто ж теперь всерьез говорит о прототипах?

Однако, вернемся к названию. Древние языки Юджин Гант и его автор штудировали с примерным прилежанием. «Библейская энциклопедия» отмечает, что «еврейское «мал'ах», и греческое αγγελιαφόρος означают просто «вестник», неважно — небесный или земной». А «слово *ангел (вестник)* часто прилагается и к людям (Лук.20:36)». Это важно как для определения уровня притязаний, так для установления степени объективности: то ли Вулф обраща-

ется вовне, то ли «ангелизирует» своего героя. Юджин, как и его создатель, в детстве посещал пресвитерианскую церковь, учрежденную в Аппалачских горах немецкими переселенцами-реформатами. Пресвитериане принадлежат к крупнейшей протестантской деноминации. Протестантская же догматика не почитает отдельно ангелов, но и не отрицает учение о них. В соответствующей статье Брокгауза и Ефрона подчеркивается, что под ангелами разумеются **лица**, а не явления природы, духовные существа, а не физические силы. Собственно, об этом свидетельствует искусство первых веков христианства, когда ангелы всех чинов изображались обыкновенными людьми, как, например, архангелы Гавриил и Рафаил. Связанные с ангелами фрагменты Библии могут, таким образом, быть применены к человеку, герою, коль скоро он объективирован в заглавии. И если «оглядывание» прочесть как «возвращение», то вполне применим отрывок из 3 Книги Царств: *… и Ангел говорил мне словом Господним, и сказал: «**вороти его к себе в дом**; пусть поест он хлеба и напьется воды»* (3Цар.13:18) (выделено мной — **МК**). Контекст книги говорит о том, что для Вулфа «Ангел» — синоним и метафора «призрака», одного из ключевых символов романа. О брате Бене в Доме, из которого он всегда пытался бежать, «помнили как о призраке». Элиза осознает, что Юджин — «чужак», «свой собственный призрак». Юджин и свою юношескую любовь воспринимает как «…утраченный и ветром оплаканный призрак».

Если же вновь обратиться к Откровению, мотивы которого в романе чрезвычайно явственны, то можно наконец отцепиться от символики названия и перейти к главному рефрену (или фетишу?) книги Вулфа: *И один сильный Ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море…* (Откр.18:21) Итак, камень… ***A stone, a leaf, an unfound door*** — …камень, лист, ненайденная дверь — первые строки романа — или очередной к нему преамбулы. Жизнь как изгнание — или вечный поиск «входа» при вечном ревновании о свободе, греза и страх отрыва от ствола, кружения и падения «листка», оторвавшегося «от ветки родимой». Эта триада навязчиво появляется вновь и вновь на страницах, вылущенных Перкинсом. Вулф явно не сдал здесь ни одной позиции.

«Затерянный, затерянный. Призрак, призрак, кто этот призрак?.. Разве ты забыл?» Сновиденными бормотаниями пронизан

черновик, выдаваемый за роман. Как раз «Паутину и **скалу**» (камень, вписанный в ландшафт. — **МК**), книгу последнего вулфовского цикла, можно считать романом без оговорок. В «Ангеле» же **stone,** несмотря на артикль, читается не просто как «камень», но камень **надгробный**. Здесь просматривается двойная евангельская аллюзия. С одной стороны — **Воскресение***: … и говорят между собою: кто отвалит нам камень от двери гроба?* (Мар.16:3); *То была пещера, и камень лежал на ней… Иисус говорит: отнимите камень.* (Иоан.11:38-39), — это сцена **воскрешения** «четверодневного» Лазаря. Если вспомнить «дедановскую» версию, то в виде пророчества (а пророчество — черновик события. — **МК**) подойдет «темное» место из Иеремии: … *скрывайтесь в пещерах, жители Дедана* (Иер.49:8). С другой — аллюзия на профессию реального отца Томаса Вулфа и старого Ганта романа: камнерез.

Образ своей будущей профессии — надгробие — У.О. Гант впервые увидел в Балтиморе. Добавим к тому, что надгробия Гант резал в виде скорбящих **ангелов**. Это поистине роковой город для семейства Гантов, для их создателя и для всей американской литературы. Начать с того, что в Балтиморе погиб Эдгар Аллан По. «Призрак» великого поэта в нашем великом черновике тоже присутствует — темой и фобией одновременно. По, как известно, непрестанно писал о погребении заживо. А Гоголь, которого Вулф несколько раз воспроизводит почти дословно, писал о том же, боялся того же и был-таки заживо погребен.

— Они не похоронят меня заживо, — сказал Юджин.

— Это как знать, — мрачно сказал Джордж Грейвс. — Такие вещи случались. Потом раскапывали могилу, и оказывалось, что они перевернулись и лежат лицом вниз.

Дальше встречается и такая ламентация: *«…Сгнить в цветок, раствориться в дерево с бесприютными телами непогребенных»*. Рядовые же похороны описываются как «темный вурдалакский ритуал, непотребное сопричащение с мертвым, пронизанное черным колдовством», «завершающий штрих иронии и бессмыслицы» и в то же время дань «дикой кельтской суеверности».

Балтимор — символ смерти как самого Ганта (туда его, больного раком, будут возить на «лечение»), так и его сына — Бена. Любимый брат любимого героя носит имя любимого автора Вул-

фа — Бена Джонсона, «литературного противника» Шекспира. Кстати, отчим, воспитавший Джонсона, по профессии был каменщиком. Но Балтимор — и фигура пророчества, поскольку самому Вулфу предстоит скончаться от менингита, порожденного **легочной** инфекцией, там же. Предварительно он поселит своих героев на **легочном** (!) курорте Алтамонт, где они один за другим будут загибаться от чахотки, пневмонии и других заболеваний органов дыхания. Это тема **иммунодефицита** Гантов, семейного СПИДа до СПИДа, «...бездонная загадка боли и смятения, искромсавшая их жизнь». Изначально же рефрен **двери, камня, листа** задает брат Бен в его безнадежной попытке найти «какой-нибудь вход в жизнь». Неотъемлем от образа Бена и его «темный насмешливый **ангел**», и то, что Создатель словно вырезал брата, принесшего себя в жертву миру — Семье , «из старой слоновой кости».

Лист, скала, стена света. Подними скалу, Юджин, — лист, камень, ненайденная дверь. Возвратись, возвратись, — продолжается сон героя — героев, потому что жизнь-изгнание можно вынести, только воспринимая ее как сновидение.

Бен: *Может быть, нам все это снится.*

Юджин**:** *Но я хотел бы, чтобы нас разбудили...А может быть...ничего нет и некого будить.*

«*О смерти Ганта им было так же трудно думать, как о смерти Бога, и даже труднее, потому что для них он был реальнее, чем Бог, он был бессмертнее, чем Бог, он был сам Бог*». Необъятность Творения замещается личной биографией, куда входят Семья и освоенное кругозором пространство, к которому ты — и твой Дом — привязаны. Недаром история семейства Гантов окружена неподвижными каменными ангелами, а кончается распродажей недвижимости — скалистого архипелага мнимой стабильности. Немыслимость Бога и главный стимул человеческой мысли — борьба с Богом, вечная «битва Иакова», материализуется в Отце и борьбе сыновей с ним. Слабость Ницше в том, что, провозгласив смерть Отца, он не осознал убийства Сына. Ганты повторяют траекторию ошибки: они ждут , что умрет Отец. А умер Сын — Бен, вина и главная неудача жизни которого в том лишь, что он «слишком долго оставался с ними», то есть не покидал Семьи, Дома, читай — пределов разграфленного земными устроителями Творения, не дерзал и не смирялся,

а пассивно *следовал* долгу. «Входа» он не нашел, а «выходом», как ни банально, стала для него смерть. Поэтому Юджин ощущает грех в форме «бесплодной пустыни, но увиденной, познанной». Поэтому с юности его томит сознание рабства Семьи, стыд за Дом, и Элиза считает своего последыша «противоестественным сыном».

Отношения между Отцом и Сыном фиксируются Вулфом как экзистенциальный «великий стыд», «тайна, более непостижимая, чем материнство и жизнь». Таковы претензии взаимного узнавания и отождествления Ганта и Стива — «в обоих гноились одни и те же язвы». Здесь кроется карамазовский мотив эпопеи, где все, кроме Хелен, представляют собой этакого коллективного Смердякова. Федор Павлович, помнится, не заметил рождения Алеши. Гант по пьяни проспал рождение Юджина. Собственно, стыда не испытывает один Люк, который живет «в мире символов, больших, примитивных, аляповато раскрашенных, с надписями: «Папа», «Мама», «Дом», «Семья», то есть так, как живет по сию пору всемирный, а паче всех американский обыватель. Юджин — младшенький — начало жизни определяет как «нищету символами», что, пожалуй, альтернативно Нагорной «нищете духом». Может быть, весь «Ангел» — развернутая аллегория, интерпретация шокирующей мирового обывателя сентенции *враги человеку домашние его* (Матф.10:36): ведь стихом выше Там сказано: *ибо Я пришел разделить человека с отцом его*.

Бен Джонсон высмеивал Шекспира в прологе к каждой своей пьесе и посвятил ему лучшую из эпитафий. Брат Бен был щедр на подзатыльники, но только он один любил и понимал «противоестественного» Юджина. Рабством страстям семейство Гантов обязано Отцу, проклинает, презирает его и более всего на свете боится потерять. Ибо Гант есть начало плодородное, живоносное, хотя и плотское до основания. Тысячу раз оговоривший себя в неверии Вулф весь пропитан библейскими мотивами. А внутри самого Писания тоже двоятся имена, и самый невысказанный из апостолов, брат Господа по плоти, зовется так же, как предавший Его, — Иудой. А единственное послание апостола Иуды перекликается со 2-м посланием полностью реализовавшегося Петра — **Камня** веры: *....и **ангелов**, не сохранивших своего достоинства, **но оставивших свое жилище,** соблюдает в вечных узах, под мраком, на суд великого дня* (Иуд. 1:6) (выделено везде мною. — **МК**).

МОЙ ЭШЛИ, ЧТО ТЕБЕ Я СДЕЛАЛА?
Маргарет Митчелл и массовая культура

«Унесенные ветром» — из тех «случайно» бессмертных и одиноких книг, которые лишают автора — нет, не дара, наверное, но воли к дальнейшему писанию. В первый же июньский день 1936, когда роман, который в более точном, но менее романтичном переводе должен бы называться «Развеяно ветром», появился на прилавках Америки, было продано 50 000 экземпляров — это притом, что оплот демократии и тогда отнюдь не был самой читающей страной мира. За первые полгода ушел миллион тиража. Второе полугодие давало стабильно более трех с половиной тысяч продаж ежедневно. Феномен Марининой? Акунина? Других литературных скорохватов? В отношении названных поживем, как говорится, увидим. А что до истории изнурительной борьбы — куда там перипетиям Гражданской войны! — Рэтта и Скарлетт, по последним данным к 1997 году читательским ветром было унесено 30 миллионов воспроизведений фантазии аристократичной южанки, круто замешанной на рассказах ее теток, свидетельниц поражения 1863 года. Уроженке и безвылазной жительнице Атланты, некогда ее первой невесте, одной из самых нелепых и несчастных женщин на свете — Маргарет Митчелл исполняется сто лет. Нобелевскому лауреату Фолкнеру, всю жизнь исследовавшему трагедию войны Севера и Юга, написавшему на эту тему множество романов и новелл со сложнейшими философскими и метафизическими ходами, присниться не могла слава сентиментальной провинциалки Митчелл. Слава, которая тяготила и изводила ее пуще многочисленных болезней — своих и нелюбимого мужа. Не написав после своего внезапного бестселлера ни единой художественной строки, триумфаторша, в отличие от Фолкнера, до последнего вздоха неукоснительно отвечала на каждое из сотен ежедневных писем с вековечным полунемым женским стоном, озвученным ирландкой Скарлетт О'Хара: «Дорогой мой, я не проклинаю!» — словно в пандан русской сестре по неукротимым и безвыходным страстям: «Мой милый, что тебе я сделала?»

Америка за истекшее столетие не стала читать больше — напротив, пресекла это архаическое пристрастие на корню. Но 90% американцев, судя по опросам, смотрели «муви» — киноверсию

«Унесенных», сделанную голливудским магнатом Дэвидом Сэлзником. Кстати, на премьере в родной Атланте Маргарет ухитрилась сесть на сцене мимо стула. Это вполне типичный для нее инцидент. И все-таки почему мелькнуло слово «случайный»? Ну, во-первых, барышне из семьи с такими родовыми корнями и традициями, как у Митчеллов, ни по какой теории вероятности не могло и в голову прийти марать бумагу любовными вымыслами и историческими экскурсами. Во-вторых, даже записав, например, в дамский дневник — непременно в сафьяне и лайке — мемуары своих родственников, современников краха плантаторской культуры и рабовладельческих затей, такая барышня и помыслить не должна была о публикации, обнародовании, вынесении сора из «избы» в колониальном майн-ридовском стиле. Просто демократическая Америка набирала ход и стирала гигантским ластиком всеобщей унификации любые признаки аристократизма, во первых же строках — сопутствующее ему, независимо от происхождения, чувство отдельности, неслиянности ни с кем и ни с чем. А уж по этой части Маргарет не было равных. Даже на своей первой свадьбе с милым балбесом-соседом она вместо классических мертвенных лилий, положенных девственнице, держала охапку раздражающе пурпурных роз. Наверное, этим обстоятельством тетушки потом объяснили непрочность брака — и первого в семейном клане развода. Маргарет с детства тянуло к «палпу» — макулатурному, как мы бы сказали, чтению. И по-настоящему счастлива Пегги — так звали Маргарет близкие — была именно в той по сути ложной ситуации, которой требует демократия от избранника-одиночки, — в прокуренной редакции «Джорнала», популярной газеты Атланты, куда она три года строчила бесчисленные заметки в любом из жанров «второй древнейшей».

Собственно, эта — или аналогичная — ложная ситуация, которую можно обозначить, перефразируя сугубо аристократический девиз, как «делай, что не должно (по рождению и убеждению), и у тебя все будет o'key», и создала в конечном счете американскую культуру, в том числе и массовую. Ибо кто же станет спорить, что «Унесенные ветром» целиком принадлежат ей, ошиканной и презираемой теми, кто тоже находится в «ловушке-22», «дедлоке», только с обратной стороны, теми, кто дорого бы дал, чтобы вкли-

ниться в элиту, но, увы, не может научиться пользоваться салфеткой. Покинув ложноклассический родительский особняк и обитая со вторым мужем во вполне демократических — хотя бы по источаемым коммунальным ароматам — «нумерах», как и положено по статусу прожженной «журналюге», Митчелл, естественно, не перестала быть аристократкой. Так русские дворяне в эмиграции не утратили посадку головы, крутя баранку такси, или искусство в любых отрепьях выглядеть, словно в парадном мундире. Роман был написан ею как охранная грамота и как реквием одновременно. Скорее не написан, а сшит на живое (тем более, что рукопись действительно создавалась на тумбе от швейной машинки). Гены, порода дали авансом изумившее всех мастерство. Но бессознательная ориентация на общество потребления, настоянная на «палпе», «покетбуке» — дешевом чтиве ее протестного детства — и на всей «бигмачной» компактной цивилизации, сделали то, чего сознательно Митчелл не только не ожидала, но боялась аки геенны огненной. Роман, долгие годы позволявший ей не расставаться с детством, *развеиваться* от жесткой экспансии победивших янки, принес успех, ради которого Америка янки готова на все, и, несмотря на эпический объем, по сути остался «покетбуком». Его можно читать в поезде, самолете, парикмахерской, нимало не жертвуя при этом ни интеллектом, ни эмоциями. А можно с равной отдачей тихо точить над страницами слезы в розовой спаленке куклы Барби. Чтобы подавить снобистскую усмешку, полезно попытаться выяснить, меньше ли «попсы» содержится в «Анне Карениной» Л. Толстого или «Белой гвардии» М. Булгакова. Но весы для подобных операций давно подвинчены в сторону патриотизма, поэтому заведомо недовешивают.

Относится ли к Его Величеству Случаю появление представителя издательского дома «Макмиллан» Гарольда Лэтэма, сказать уже гораздо сложнее. Мистер Лэтэм действовал в рамках общенациональной кампании и, наверное, за неплохие деньги. Панамериканский вариант «Алло, мы ищем таланты!» докатился естественным ходом до Атланты. Разумеется, все наоборот, и это наш советский поиск был, как обычно, молчком содран с буржуазного (теперь попробуем вообразить, что эмиссары какого-нибудь «Вагриуса» путешествуют сегодня по Тамбовской области. Получается?) Рукопись

«Развеяния» три года методично заваливалась автором иллюстрированными журналами и рекламными проспектами и была под ними фактически погребена. Акт эксгумации Лэтэму совершить удалось, и он еще в поезде просек, что имеет дело с шедевром и будущей классикой, но его догнала знаменитая телеграмма Митчелл: «Я передумала». Что там передумала она, пролежавшая год в корсете после перелома позвоночника — как обычно на ровном месте, — можно легко предположить. Аристократы вообще не дураки подумать. Собственно, это и есть их непрерывное удовольствие, вопреки представлениям трудящихся.

Остается добавить, что никто в мировой литературе не расставался с рукописью с такой неохотой и не тяготился так мировой славой. Кокетничали, капризничали — сколько угодно. Но Митчелл — *брезговала*. Ни баснословный по тем временам пятидесятитысячный гонорар, ни томительная улыбка Кларка Гейбла, ни эпистолярные бомбардировки со стороны Вечной Женственности («Мой милый! Что тебе я...») не изменили вектора смерти, не увеличили ни на гран лоскутка шагреневой кожи, за пневматическим сжатием которого Маргарет наблюдала с чисто аристократическим фатальным высокомерием. На роль Скарлетт Сэлзник пригласил британку Вивьен Ли. В Америке уже перевелись женщины с такими *малешотными* ступнями и запястьями. Может быть, сама Митчелл была последней. Ее сбил автомобиль. Америка — страна фордовской конвейерной сборки — наехала на упоительно единоличную швейную машинку. Наехала — и смяла, разутюжила, *развеяла* бензиновым ветром по своему немыслимому хайвэю. На нем нет места мечтательным тихоходам — мечтательным в каком угодно, кроме «американской мечты», смысле. И только Скарлетт беспрепятственно — и безуспешно — продолжает погоню за Эшли. Только язвительный Рэтт никак не догонит коварную Скарлетт, словно александрийский Ахилл черепаху. И только «вопль женщин всех времен» не заглушаем безумным драйвом. «Мой милый!..» Почему, почему, почему — так?!

ВЕНЕЦ И ТРОН. ЛИТЕРАТУРООБРАЗУЮЩЕЕ НАЧАЛО И ЕГО ВЕСТНИКИ

ЭЛЕКТРИЧКА: ЗОНА СВОБОДЫ.
Александр Пушкин как вид нищенства

Дело происходит в электричке. Ничего удивительного. Электропоезд — единственная зона свободы (ничего себе сочетание!) жителя мегаполиса и пригорода. Время в дороге — единственное в полном смысле свободное время, присвоенное, украденное у жизненной обязаловки. Конечно, и тут есть свой мытарь — контролер. Но если ты взял билет, то можешь чувствовать себя почти счастливым и во всем правым. Поездные нищие давно классифицированы и распяты в гербариях газетных полос. Новизна жанра здесь — редкость. А где, собственно, она встречается чаще? Писать пора не о тех, кто просит, а о тех, кому и за что подают. Были такие грустные стихи: «Мы разучились нищим подавать». Разучились, потому что почти все — нищие. Подаем, потому что корыстны: самим, того гляди, завтра придется просить. Нищенство как профессия — не хуже любой другой. Но нет никаких гарантий, что профессия становится призванием с закономерностью перехода количества в качество. Впрочем, и этот постулат лично моя практика только опровергала. При всем старании никто не доказал, что люди, решившиеся на такой вид заработка, как протягивание руки (шапки, сумки, фиброво чемодана), изначально имущественно беднее крестьян эпохи 30-х, вдов образца 40-х, студентов целинных и залежных 50-х и т. д. Просто сегодня несоизмеримо больше материальных соблазнов, а побирушничество, моральное вымогательство — разрешено. Не законом, на который в России никто не обращает внимания, а путем саморазрешения. Мне можно, потому что мне плохо. Потому что я так хочу, и мне ничего за это не будет. Они — хотят, а мы им потворствуем. При этом, кто из нас является в социальном смысле низами, еще долго надо проверять методами математической статистики. А верхам сегодня до низов куда дальше, чем при царе-батюшке.

Конечно, бывают исключительные обстоятельства, толкающие человека к нищенству. Обокрали дочиста, дом сгорел, все родственники в одночасье примерли, немощь телесная поразила. Но абсолютное большинство нищенствующих, за исключением глубоких стариков, находятся в трудоспособном состоянии. Людей же

мафусаиловых лет в этой касте — меньшинство: из них большинство — малоподвижны, до вокзала и не добредут.

Христианская система ценностей, по которой милостыня является благом для дающего: **Всякое даяние доброе и всякий дар совершенный нисходит свыше** (**Иак**.1:17) даже здесь не предполагает абсолютной безусловности. **Есть даяние, которое не будет тебе на пользу, и есть даяние, за которое бывает сугубое воздаяние** (**Сир**.20:10). Тем более существуют такие «условности» в вопросе «брания»: ...**время ли брать серебро и брать одежды...?** (**4Цар**.5:26); **Даяние безумного не будет тебе на пользу; ибо у него вместо одного много глаз для принятия** (**Сир**.20:14). Момент выбора, дар различения сегодня, возможно, как никогда, важнее самого факта доброхотного даяния: **Сын мой! при благотворениях не делай упреков, и при всяком даре не оскорбляй словами. Роса не охлаждает ли зноя? так слово — лучше, нежели даяние. Поэтому не выше ли доброго даяния слово? а у человека доброжелательного и то и другое**. (**Сир**.18:15-17)

В храм, где служит батюшка, которого я много лет знала в пору его мирской жизни, пришел бомж. Случай такого рода не первый и не последний, но очень характерный. Попросил не накормить — денег попросил. Батюшка сказал: «Вон стоят метлы и лопаты. Прибери двор — сядешь за общую трапезу». «Отверженный» мало того, что в храме Божьем изругался по матери, так еще и метлы с лопатами прихватил, уходя. Какой-никакой, а товар. Продажную стоимость имеет.

Даже если человек решился на отчаянный шаг — встать на углу и раскрыть ладонь навстречу нашему сочувствию, он через что-то должен в себе переступить независимо от степени отчаяния. Мог не переступить или не мог? Не нам решать, конечно. Но — все же... Нищие, работающие на московской железной дороге, при всем разнообразии масок строго делятся на «здешних» и «нездешних». Про «нездешних» уже сложены песни:

Поможите, пожалуйста вам... и т.д.

Но песни про них складывают другие люди — разной меры таланта. Сами же «пришельцы», в основном из стран СНГ, поражают прежде всего именно отсутствием всякого таланта, «волшебной

силы песнопенья», толики фантазии и артистизма, которые необходимы для их векового ремесла. А если отдельно взять цыган, то именно артистизм исторически в высшей степени присущ этому воспетому Пушкиным племени. Но во времена Пушкина цыгане еще не монополизировали наркобизнес, не изменили контекст чудесной поэмы. Теперь они у ночных костров варят отнюдь не «нежатое пшено» «между колесами телег». И, коль скоро «колесами» в определенной среде зовут веселящие таблетки, а «телегами» — словесные последствия их применения, цыгане теперь мало где «находят гостеприимство и покой». «Презрев оковы просвещенья», потомки древних дравидов «шумною толпой» совершают партизанские рейды в тылы противника — вагоны метро и пригородных электричек. Почему «противника»? Потому что с такой презрительной беспардонностью относятся только к неприятелю, причем сломленному и поверженному. Который год на Киевской ветке партизанит одна и та же бригада. Я, почти ежедневный пассажир этой ветки, ручаюсь, что за этот срок в репертуаре труппы не произошло ни единого обновления. Все тот же заунывный припев: «Сами мы не местные...» Все тот же психологический прием: «Если не верите, вот наши документы». Однажды самый недоверчивый мужик не выдержал и вырвал кучу грязных бумажек из рук солистки. За спиной у него тотчас, как из сказочного ларца, выскочили два молодца в костюмах фирмы «Адидас» и ласково так приобняли маловера. Когда испуганный Фома вернул удостоверения несчастий владелице, и ее телохранители отступили в другой вагон, пиджак на мужике оказался симметрично порезан аккурат по лопаткам, точно давно набухавшие крылья наконец рванулись в рост.

Меня лично оскорбляет такое отношение! Я отказываюсь думать о социальной и этнической почве побирушничества. Если я и даю доброхотно, то не надо меня за дурочку держать! Я же прекрасно понимаю, что дело тут вовсе не в подлинной бедности, пауперизме, как говорили классики социальной утопии. Поэтому, будь добр, что делаешь, делай талантливо и обаятельно. Или «среда заела» и не дает отрепетировать какую-нибудь песню, кроме «Виновата ли я?» Или за столько лет нельзя научиться попрошайничать, не коверкая так немыслимо русский язык? Да можно было выучить арабский, суахили и мяо-яо! Сегодня средний житель черной

Африки свободно говорит минимум на пяти языках. Партизанский отряд, промышляющий на участке Киевский вокзал — Наро-Фоминск, долгое время базировался в перелеске сразу за платформой, с которой я совершаю свои куда менее успешные вылазки в Москву. Партизаны загадили в поселке все колодцы, замусорили до неузнаваемости лес. Совершенно не стесняясь нас, аборигенов, по утрам к электричке резво бежала смена калек и расслабленных, толкая перед собой инвалидные коляски и, точно лыжи, неся на плечах костыли. И только когда начали одну за другой изводить собак в целях калорийного питания, аборигены взбунтовались и отказали им в «гостеприимстве и покое». Но самое интересное, что примитивная формула «спрос рождает предложение» действует в данном сегменте рынка безотказно! Ибо, если бы не подавали, то и просить бы перестали, как пить дать. У не подающих продолжают просить только не имеющие выбора.

Не собираюсь я сводить профессиональное нищенство ни к цыганам, ни каким бы то ни было еще народностям! Если цыганские взрослые не понимают, что цыганских детей надо отдавать в школы, а не эксплуатировать на базарах и в электропоездах, это проблема не национальная и не социальная, а экзистенциальная. Цыгане, не заботясь о грамотности своих детей, по крайней мере, не бросают их на вокзалах и не сдают в приюты. Славянских детей в электричках больше. Их взрослые посвящают в Орден Кирилла и Мефодия. То есть обрекают на немое брожение с однообразными слоганами, коряво написанными на тарных картонках: «Мама померла», «Папа бросил» и т.п. Эти рукописные своды едва ли составят в будущем новое «Слово о полку...» Вторую — сугубо взрослую и немногочисленную — разновидность отечественных побирал можно записать в приверженцы Ордена Станиславского и Немировича-Данченко. Только собираются (и побираются) они отнюдь не в «Славянском базаре». Это нищие не просто говорящие, но работающие в определенном амплуа. Бенефицианты, так сказать. Благородные отцы и матери, герои, резонеры. Не знаю, трудятся ли над их ролями режиссеры, или это — альтернатива советской художественной самодеятельности, но эхо мексиканских «мыльных» сериалов вкупе с шекспировскими страстями витает сквозь грохот колес на всех пригородных зонах России, природно богатой артистическими дарованиями.

Меня поражает безответственная отвага, с которой эти доморощеные драматурги повествуют о бедах, павших преимущественно на их ближних. Дети представителей Ордена основателей самой демократической театральной школы заживо сгорают в огне. Отцов и матерей господ артистов косят разномастные вирусы и инфекции. Благодарная, в общем, публика электричек как-то заметила одной такой экстатической сказительнице, для вящей убедительности потрясающей поднятым над головой младенцем, которому требовалась немедленная платная ампутация конечностей:

— Что ж ты его, больного, по вагонам таскаешь?

Замечу попутно, что от гиподинамии у кого хочешь ноги-руки атрофируются. А если тебя каждое утро накачивают маковым отваром для крепости сна, то и подавно мозги высохнут. Исполнительница, ни на миг не выйдя из образа, только подбавила трагических модуляций:

— Нам уже нечего терять!

То есть, по ее мнению, все средства хороши для отсечения члена, если таковая цель ведет к удорожанию продукта, — в данном случае, драматургии?

И все же подлинных талантов не так уж много. Пожалуй, единственный раз в рамках Ордена МХАТ мне встретилось железнодорожное дарование, достойное возгласа «Верю!» Возможно, «эффект присутствия» создавало действительно плачевное положение персонажа: это был старик, пусть и со следами бурной и непутевой жизни на лице, но старик, а не водевильно-мыльный «несчастненький». Прижав к груди замурзанную шапку, он остановился в раздвижных, вечно сломанных дверях, когда поезд уже тронулся, но пассажиры еще продолжали вваливаться. Сидя в последнем вагоне и зная емкость тамбура, иногда размышляешь, где же скапливается такое множество запоздавших, невольно приходя к умозаключениям сверхъестественного толка. Вваливающиеся неизбежно толкали расчетливо мешкающего в проходе старикана, который продолжал держать филигранную паузу, дабы все успели по достоинству оценить степень его бесприютности. Когда это, по его мнению, произошло, артист негромко, без малейшего нажима и надрыва произнес:

— Милостивые государыни и государи!..

О, волшебная сила искусства! Таким лишь по первой видимости бесхитростным методом он дал всем шанс почитать себя способными творить милость, как он сам якобы почитает. Засим трагик выдержал еще более насыщенную паузу, от которой не только Станиславский содрогнулся бы, но и его соратник Немирович окончательно расстался бы с Данченко в себе. После чего бродячий Эдмунд Кин-старший отчебучил нечто совершенно сценарно непредсказуемое, но свидетельствующее о безупречном знании почтенной публики, которая падка не только на лесть, но и на более тонкое психологическое воздействие. Он кинул бывшую шапку об пол, махнул рукой, потупился и сказал — любой глагол здесь был бы недостаточно ярким, посему остановимся на простейшем:

— Эх! Да что тут говорить...

Тьма его несчастий пала на наши потрясенные головы. Глубину этой бездны невозможно было вербализовать, втиснуть в рамки описательности. Зрители, едва сдерживая рыдания, полезли за кошельками.

Но почему, собственно, не предположить, что нам был явлен не феномен актерства, а подлинное, не замутненное корыстью бедствие старости и бездомности? Только потому, что мы давно смешали зрелище и жизнь как таковую и на представлении мюзикла аплодируем террористам, приняв очередь из «калашей» — для начала поверх наших голов — за режиссерскую находку? Только потому, что сердца наши очерствели, лишившись пленки целомудрия, как черствеет хлеб или сыр, оставленные на открытом воздухе? Нет, не поэтому, но потому, что **Все вещи — в труде: не может человек пересказать всего; не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием** (**Еккл**.1:8). Потому, что **Труды праведного — к жизни, успех нечестивого — ко греху** (**Прит**.10:16) А может, потому, что **Дней лет наших — семьдесят лет, а при большей крепости — восемьдесят лет; и самая лучшая пора их — труд и болезнь, ибо проходят быстро, и мы летим** (**Пс**.89:10). И все мы, молодые и старые, поддавшись соблазну «успеха нечестивого», возмечтали о легком хлебе — хлебе побирушничества. Но в тех же электричках я видела множество старых и немощных, не за-

бывших про «пот лица». Не их вина, что только торговлей нынче можно заработать на хлеб. Не в храме они торгуют и не душу продают. И полетят они высоко, как птицы небесные, когда настанет срок их, и будет им сказано: ...**знаю дела твои, и труд твой, и терпение твое**... (**Откр**.2:2)

Психиатры говорят, что профессиональные стереотипы поведения из распадающегося сознания уходят последними. Шофер в приступе белой горячки давит ногу санитара, думая, что это тормоз. У женщин атавизмы профессии еще более устойчивы, чем у мужчин. Довелось мне видеть — и слышать — и такой «атавизм». И насытилось ухо мое «слушанием». Итак, в электричку, все меньше реагирующую на неместных и отставших, овдовевших и погоревших, входит на сей раз старуха...

Я бессчетно слушала чтение стихов. Я слушала их в Лужниках и Политехническом, на кухне и кладбище. Я по молодости и сама их читывала в разных местах, включая молочно-товарную ферму и плавбазу. Правда, всегда испытывала от этого неловкость. Старуха взялась обеими руками за держалку, приделанную к спинке сиденья. Чего угодно можно было от нее ожидать в плане способов выпросить маленько на пропитание. Чего угодно, а пуще всего — прибеднения, достоевщины этой склеротической, мармеладовщины самоупоенной. Старуха посмотрела в себя черными — сплошное антрацитовое яблоко — глазами и членораздельно выговорила:

— Буря мглою небо кроет...

Электричка еще не тронулась, еще не втюхали пассажирам всех бессмысленных товаров, на которые ни один зулус бы не польстился. Народ, однако, уже обжился, отпыхался, поклажу рассовал. Уже отдыхал народ. Старуха продолжала без запинки излагать текст, ставивший в тупик булгаковского Рюхина: «Что тут гениального — не понимаю!» Изложила про кровлю обветшалую (подумалось о том, что давно пора перекрывать крышу), про путника запоздалого (мелькнуло в голове, что хорошо бы пораньше возвращаться, а то боязно стало ходить). На этом пункте в вагон влетели чемпионы перронного пробега — парочка с мороженым и чипсами — и застыли в изумлении. Дошло силою вещей до «Выпьем, добрая подружка...» И тут дернулись, тронулись, поплыли относительно отстающего вокзала, перрона и всей этой

заполошной жизни. Поехали — как будто Пушкин скомандовал, как Гагарин. Даже «осторожно, двери закрываются» где-то потонуло — во мгле кроющей, должно быть.

— Выпьем с горя!.. — произнесла декламаторша, ничуть не смутившись таким предложением поэта.

И тут встал мужик, не донеся до рта сосиску полированную, не умакнув ее в кетчуп цвета критических дней, не сглотнув русского йогурта, встал и сказал:

— Ну, мать! Ты это...

И полез в карман, и старуха отозвалась со своей далекой стороны единственной нищенской фразой, вернее, украденной расшифровавшими все загадки на свете нищими профи у русской души: «Дай вам Бог доброго здоровья!»

Старуха была явно не в себе. В маразме она была. Ей щедро подали, и по законам жанра следовало переходить в другой вагон, в тамбуре переложив выручку за пазуху, с глаз долой. Нет, продвинулась подальше, дала выйти партии обитателей «спального» района, и продолжала урок. Потому что она, несомненно, была в прежней жизни учительницей. И профессиональный навык в ней залег в такие недра сознания, что и маразм его не тронул, не нашел, как хлеб, зарытый в период продразверстки. И сконцентрировался этот первичный — он же последничный — навык на Пушкине Александре Сергеевиче, угнездился в нем. Все ушло, рассеялось. Вполне возможно, она не помнила, как ее зовут и есть ли у нее дети. Учительницы про них, своих в смысле, и в лучшую пору часто забывают, сосредоточившись на чужих. Лев Толстой в старости путал имена сыновей и писал в дневник, что это не имеет никакого значения. А Пушкин остался в этой практически сданной крепости последним бойцом, самураем, гвардейцем: «Умираю, но не сдаюсь!», мол. Национальный гений превратился в ген, хранящий основание национального бытия, — язык. Здесь подобная апелляция не просто уместна — без нее не обойтись. Пушкин стал «языком», приведенным из разведки в подсознание. Почему-то старуха помнила только хореические стихи — с ударением на первой стопе: «Сквозь волнистые туманы...» Этот материал она давала сверхурочно, проводила дополнительные занятия с Рюхиным. А репетиторство сегод-

ня — услуга платная. И никакого попрошайничества не было в помине. Стихами она «просвещала» затемненные зоны коллективного бессознательного. Потому что просвещение тоже входило в ее профессиональный комплекс. Нет, в Лужниках такого не бывало! Там демонстрировали себя, это был подиум, дефиле, где портные играли роль моделей.

И вот, когда дошло до «Что-то слышится родное...» — дошло до самых тупых, судорога узнавания продернула вагон. И женщина напротив меня закрылась руками и прогудела сквозь этот естественный рупор, сквозь волнистые туманы выступивших слез:

— Какие же мы все...

И — только версты полосаты листали мутное окно негнучими пальцами.

НАШЕ ВСЁ И ВСЁ НАШЕ

В 70-е годы прошлого столетия в литературной среде появилась мода пророчествовать о скорейшем приходе нового Пушкина: «Грядет, вот-вот грядет! Осталось немного — уповайте!» Пушкин — абсолютное выражение и сочетание ума и дара, первоисточник поэзии. Он — вне градаций: «талантливый», «замечательный», «выдающийся». Даже «великий» не определяет ни уровня, ни качества его поэзии. Он — «просто Пушкин», зачастую даже без имени, и этот «мем» универсален и неразложим на элементы: «нога Пушкина» или «рука Пушкина». Запрос на национального гения, на абсолют, видимо, существовал всегда — только раздавался из разных общественных страт. Конечно, всем было очевидно, что «Пушкиным» никого в обозримом времени не назначат. По Пастернаку, «вакансия поэта» «опасна, если не пуста». В нашем случае эта вакансия, во всяком случае, с момента произнесения Достоевским знаменитой речи, прочно занята, но волхования не утихали все последнее брежневское десятилетие.

Нынешнее «экспертное сообщество» коренным образом изменило перспективу культурных ожиданий, видимую даль. Выражаются эти изменения больше в проговорках, но звучат и в прямых заявлениях. В общем и целом формулируются они так: «Никого не ждите, ничего не будет, все кончилось!» Никто не призывает к напряженному ожиданию появления нового Толстого, тем более Достоевского. А уж про Пушкина тем паче никто и не заикается. Между тем, если такие апофатические, от противного, заявления следуют одно за другим, значит, тайные «опросы общественного мнения» ведутся, и немые мнения эти учитываются. Значит, общество, как бы ни сжималось оно и ни схлопывалось, снова смутно ожидает не математически расчисленных под ту или иную премию или изначально заточенных под сериалы текстов. Общество ждет великих замыслов и исполнений, судьбоносных прорывов и откровений! Только Пушкин по-прежнему пребывает выше ожиданий и упований, потому что Пушкин — «наше всё», и этим всё сказано!

Женщины Ирана некоторое время назад устроили, как теперь выражаются, флэшмоб. То есть спланированную массовую акцию,

когда люди выполняют заранее оговоренные действия. Они размещали на «Фейсбуке» свои простоволосые, без хиджабов, фотографии. Страница называлась «Моя тайная свобода». Одна из участниц написала: «Тайная свобода означает, что хотя бы на несколько секунд я могу быть тем, кем я хочу». Это, на мой взгляд, — а я прочла по теме десятки текстов — наилучшее объяснение как загадки пушкинского стихотворения, написанного в юности, когда поэту не исполнилось еще и 20 лет, так и самой личности Пушкина:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой…

С этой «тайной свободой» после Блока, на ней закончившего свой трагический путь поэта, носились как с писаной торбой сонмы пушкиноведов и окололитературных болтунов. Даже Пелевин мимо не прошел в «Чапаеве и Пустоте»: «Конечно, у всех нас, русских интеллигентов, даже в сумасшедшем доме остается тайная свобода a-la Pouchkine…»

Хочешь обидеть оппонента, наклей на него ярлык русского интеллигента. Это понятно. Но применительно к сумасшедшему дому, которым издавна является весь мир, Пелевин абсолютно прав. А как же в дурдоме без тайной свободы выжить? Но проблема в том, что люди, живущие вне христианской системы ценностей или сознательно ее игнорирующие за-ради совсем других систем, русскими интеллигентами обзывают православных христиан. А Пушкин А.С., как ни колобродил душою по молодости, был изначально человеком христианского мира. И Евангелие читал внимательно. В Послании к Галатам писано: **Свободою, еюже Христос нас свободи, стойте, не паки под игом работы держитеся**.

«Работа» здесь равнозначна рабству. Блаженный Феофилакт Болгарский толкует слова апостола так: «Не вы ведь, говорит он, освободили себя, но Тот, Который дал за вас выкуп. Как же после этого вы подвергаете себя господству закона против намерения освободившего вас Христа?». Свобода во Христе — это благодать. Одно из значений прилагательного «тайный» — никому не ведомый, неизвестный, таинственный. Таинственнее и неведомее благодати — что в человеке? Быть «несколько секунд тем, кем я хочу» дано только художнику и только в творческом акте. Иранский флэшмоб, конечно, лишь тень такого акта, и все же по интенции

близок к нему. «Тайная свобода означает творческую волю...», — подтверждает и литературовед Игорь Бакалдин из Пятигорска.

Об этом пушкинское:

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум...

Об этом — в переложении из Пиндемонти: «Иная, лучшая, потребна мне свобода...» Об этом и стансы «Нет, я не льстец, когда царю хвалу свободную слагаю...». «Свобода не бывает тайной», — полагает персонаж Пелевина. Свобода не бывает явной — тогда она по-другому называется, — говорит нам Пушкин всем весом своего гения и всей легкостью своего полета. Это понял только Блок — и только описав «явную» в поэме «Двенадцать» и в почти завершенном онемении присовокупив к пушкинской свободе, единственно возможной человеку не разрушающему, «немую борьбу», а к пушкинскому Дню Чудесному — «непогоду» своих — и России — последних лет:

Пушкин! Тайную свободу
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Приращением рубежей «тайной свободы» чревато любое соприкосновение с чудом Пушкина. Это касается отнюдь не только его поэзии и поэтики, но и биографии, казалось бы, изученной вдоль и поперек, а на самом деле до сих пор овеянной многими тайнами и густо отмеченной белыми пятнами. Ибо о тайне Божией, которой безусловно является гений, никогда нельзя узнать всего, но иногда можно кое-что предположить.

Возьмем простой эпизод. Пушкин полжизни провел в «кибитке» — дорожной повозке. В сентябре 1833 г. поэт побывал в Симбирске, куда прибыл из Казани по дороге в Оренбург. Провел в коляске 20 часов, одолев почти 260 верст по грунтовке. Уроженец г. Краснослободска К.И. Савостьянов встретился с поэтом по пути из Арзамаса до Лукоянова в с. Шатки. От него Пушкин получил часть материалов «о бытности самого Пугачева в городе Саранске и окрестностях его». Возвращаясь из Оренбуржья, Пушкин разработал маршрут так, чтобы максимально быстро попасть в Болдино. По дороге сделал три остановки: в Андреевке, Ардатове и Олевке,

где менялись почтовые лошади. Более длительной остановка, по мнению проф. М.Д. Воронина, была, вероятно, в уездном центре Ардатове, где почтовую контору возглавлял почтмейстер, губернский секретарь Ермолинский «при почтмейстерском помощнике канцеляристе Логвинове». Между 28 сентября и 1-м октября 1833 г. написано:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал —
И все бы слушал этот лепет.
Все б эти ножки целовал

Адресат шедевра до сих пор не известен. Но Пушкин есть Пушкин. Существует версия, что это стихотворение написано для альбома «мадам Ермолинской» — или самой почтмейстерши, или ее дочки. Через два-три дня родилось: «Октябрь уж наступил — уж роща отряхает…». В строфах «Осени», обозначаемой в изданиях как «отрывок», Пушкин ювелирно и по мгновениям расписал процесс творчества — от прилива вдохновения до фиксации его плодов:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Отметим, что «бумага» является полноправным и равноправным участником процесса, а «минута» иногда растягивается на годы. Но главное здесь — определение «свободно» Вторая Болдинская осень началась в Ардатове. Построчное количество написанного никогда и ни у кого в мировой литературе, даже «на фоне» Болдинской осени, не служит единообразным нерасчленимым критерием качества. Каждое произведение является результатом абсолютно самодостаточного творческого акта, и если бы Пушкин в холерном карантине написал только «Скупого рыцаря», а остальные «Маленькие трагедии» довел бы до ума в Москве или Петербурге, это изменило бы только хронологию его творчества да лишило бы критиков патетического недоумения перед невидан-

ным феноменом сублимации (затянувшееся из-за холеры жениховство ничем иным, кроме могучего компенсаторного выплеска, и не могло завершиться) — и ничего не сдвинуло бы в масштабах пушкинского космоса.

А между двумя почтовыми станциями поэт услышал и записал народную песню «На заре-то было, на зорюшке». Далее Пушкин направился через Шатальную гору, по-местному Шаталку, в сторону д. Олевки и по дороге испил из родника. Событие увековечено — там теперь стоит мемориальная плита. Но по преданию купеческий сын Прошка Малов, встретив на почтовом дворе незнакомого господина и узнав, что перед ним «сочинитель Пушкин», глубокой ночью примчал свою тройку, чтобы доставить поэта в Болдино.

Почти через 20 лет, 23июня 1854 г., наследники А.С. Пушкина, поручик лейб-гвардии Конного полка Александр Александрович и корнет того же полка Григорий Александрович Пушкины, приобрели у помещицы Суковкиной в «моревской даче» Талызинской волости Ардатовского уезда Симбирской губернии 669 десятин земли и основали там деревню Новая Александровка. Предполагается, что название новой административной единице братья по обоюдному согласию дали в честь своего отца. А.А. Пушкину, «Сашке», когда его великий отец пролетал по этим краям, было отроду 2,5 месяца. Когда же Пушкин успел присмотреть сыновьям ардатовскую землицу?

Так мало того — сыновьям: племянник гения, сын его младшего брата Левушки — Анатолий Львович Пушкин, — владел 288 десятинами земли по соседству, в Курмышском уезде. Ответа на вопрос, каким образом Пушкин перелетал из края в край обширной губернии и оформлял бумаги, нет. Должна заметить, что больше всех в этой истории я почему-то завидую безмолвному канцеляристу Логвинову! Почтмейстеру Ермолинскому, судя по всему, не позавидуешь. Ну разве не «ай, да Пушкин»! Логвинов не участвовал, но присутствовал. Словно Господь к евангельскому коротышке Закхею, к почтмейстерскому помощнику, человеку маленькому и ниоткуда не видному, за просто так пожаловал величайший из поэтов.

О. Вейнингер утверждал: «Творчество гения всегда направлено к тому, чтобы во всех людях терять себя, сливаться с многообразием

жизни...» Парадокс гения в его экстравертности. Интровертные могут писать хорошо и даже очень хорошо. Графоманы пишут, может быть, хуже, но тоже «не выходя из себя», к тому же их творчество никому, кроме узкого круга знакомых, не интересно. Драма «ненужного хорошего» порождает в искусстве драму соревновательности, которую коротко можно выразить фразой: «Я лучше тебя!» или: «Этот имярек лучше того имярека!», когда дело доходит до оценки и премирования за «творческие успехи». Гений ни с кем не соревнуется и не ищет «малой свободы» типа «свободы творчества». То есть творческое поведение гения в принципе неспортивно. Философ Б. Вышеславцев писал о Пушкине: «Он никогда не смешивает добра и зла, никогда не ставит себя по ту сторону добра и зла, в нем есть глубокое чувство греха и раскаяния». В предсмертной записи в черновике Пушкина, «...поля, сады, крестьяне, книги, труды поэтические, семья, любовь etc, — религия, смерть» «религия» стоит между «любовью» и «смертью», составляя вечную триаду поэзии — все остальные темы и «подтемки» суть производные. Запись эта свидетельствует о закономерности и предопределенности Пути именно русского гения: «Веленью Божию, о муза, будь послушна». «Свобода творчества» никакими закономерностями не озабочена — более того, отрицает их. Сальватор Дали уверенно говорил: «Я христианин и католик, но чтобы быть художником, ни того, ни другого не требуется». Русская муза ставит поэта в особые обстоятельства, во многом противоположные «требованиям» ее западной сестры. Присутствие Бога для русского поэта, независимо от коннотации, есть обязательное условие национального величия и всенародной, прочной, не сиюминутно-прижизненной славы. Эпопея коммуниста Шолохова пронизана светом и болью христианства. Сноб и агностик Набоков остался известным ограниченному кругу таких же, только подпорченных плохим воспитанием, подражательных и вторичных снобов.

Поручик Юзефович, которого Пушкин в «Путешествии в Арзрум» щедро именует поэтом, вспоминал: «Пушкин говорил, что как дорого он бы дал, чтобы взять назад некоторые стихотворения, написанные им в первой легкомысленной молодости... мировоззрение его изменилось уже вполне и бесповоротно. Он был уже глубоко верующим человеком и одумавшимся граждани-

ном». Несмотря на сатириальную подоплеку юношеской «Гавриилиады» или на то, что Вл. Соловьев поставил ему в укор «гения чистой красоты» и «чистейшей прелести чистейший образец», где «прелесть» синоним красоты, а отнюдь не соблазна, Пушкин вырос в поэта Благовещения.

Феномен сотворчества, соработничества читателя и писателя актуален только до тех пор, пока между первым и вторым существует дистанция. Читатель — не тот, кто выучился грамоте, как гололевский Петрушка, а тот, кто отчетливо осознает: «Я бы так не смог!», но при этом эмоционально и интеллектуально способен постичь замысел писателя, сопереживать вымыслу и оценить результат их воплощения. Соревновательность, не построенная на критериальном анализе, сама утрата критериев значимости литературного произведения приводит к избыточной суггестивности и неконтролируемой плохой импровизации. Между тем, творчество чревато дисциплинарной ответственностью, как всякая трудовая деятельность. Только субъекты нарушителя дисциплины и работодателя совпадают. Иначе, как и происходит на наших глазах, читатель превращается в писателя, а «наше всё» — во «всё наше».

ЧЕТЫРЕ ЭТЮДА О ЛЕРМОНТОВЕ

1. Невыносимый

Ставка на усреднённость, заурядность, которую сделали в наши дни сильные, но отнюдь не великие мира сего и которая, может быть, полнее всего отразилась в обезличивающем ЕГЭ, препятствует осознанию и приятию любой неординарности. Что уж говорить о наиболее полном её выражении — притягательной и отталкивающей фигуре гения! Как в сложившейся ситуации воцарения — и общественного поощрения — «среднего человека» (как написал в 14 лет герой этой статьи, «ничтожество есть благо в здешнем свете») объяснить детям и взрослым, а вернее — взрослым детям, что мир держится на единицах — и всегда одиночках, которыми были и остаются гениальные личности? Как передать владельцам 5-го айфона, привыкшим ответы получать в виде информационного фастфуда, величие замысла Шекспира, недостижимую ясность Пушкина или космическую «мрачность» Лермонтова?

Ни в какой семье не ждут рождения гения. Нет и не может быть такого «планирования» и такой программы. Нормальные люди готовятся к появлению просто красивого здорового ребёнка. Гений — «беззаконная комета», в своём роде генетический казус. Михаилу Лермонтову на роду была написана военная карьера. Его предки — офицеры и генералы — «прописали» эту модель в генах наследника рода Столыпиных. Даже гувернёром Мишеля был наполеоновский гвардеец Жан Капе (который любил жаркое из молодых галчат и тщетно пытался привить свой вкус воспитаннику).

Если последовательно прочитать поэта и проследить его поступки, приходишь к выводу, что он мистически знал о кратковременности своего пребывания в земной юдоли. С отроческих лет его стихи переполнены предсказаниями ранней смерти. Задолго до знаменитого «с свинцом в груди лежал недвижим я», где описан выход из физического тела, летом 1930 г. в подмосковном

Середникове написана первая часть триптиха «Ночь»: «Я зрел во сне, что будто умер я...»

Возможно, этим сознанием кратковременности объясняется и то, что Лермонтов всегда и везде хотел первенствовать. Где, как не на военном поприще, слава достижима скорее всего? Служба в гвардии, куда Лермонтову позволяло вступить происхождение и бабушкино состояние, обещала блистательную и — главное — стремительную карьеру. К тому же для молодых дворян именно военная карьера была наипрестижной. В октябре 1832 г. Лермонтов писал М.А. Лопухиной: «...если будет война, клянусь вам Богом, буду всегда впереди». И ведь сдержал клятву! Кстати, бабушка, вопреки распространенному заблуждению, вовсе не радовалась военной карьере Мишеньки, а, напротив, скрепя сердце приняла выбор внука, которому не перечила ни в чём.

Однако и сам Лермонтов принял решение стать военным не сразу. Он называл литературную карьеру «неблагодарным кумиром», прекрасно зная ей цену хотя бы на примере боготворимого Пушкина, из-за которого позже получил свою первую ссылку и наблюдая венчание которого из толпы, упал в обморок,. Но всё же несомненно думал о ней в своём неистребимом мечтании о венке «небренной славы»! Ведь не только Пушкин, но и самый знаменитый поэт своего времени — лорд Байрон — был его земным божеством. Школе прапорщиков предшествовала учёба во вполне «статских» заведениях — Университетском пансионе и собственно Московском университете.

Этот период представляет собой сплошные белые пятна, как, впрочем, и значительная часть биографии поэта. Достаточно сказать, что истинная причина роковой дуэли до сих пор не выяснена. Исследователь Н. Бродский так прямо и писал: «Годы пребывания М. Ю. Лермонтова в Университетском Благородном пансионе (1828-1830) — столь же мало изученная страница в биографии поэта, как и другие периоды в его жизни». Чудовищные разноречия царят и в том, какова истинная причина ухода Лермонтова из университета. Был ли он исключён или ушёл своей волей? Одни мемуаристы пишут, что Лермонтов хотел перевестись в Петербург, но там надо было начинать курс сначала, а 18-летний юноша торопился жить и спешил чувствовать. Другие утверждают, будто его, в ком

ещё никто не подозревал гения русской поэзии (а 40 стихотворений уже были переписаны в особую тетрадь), вышибли за вольнодумство и высокомерие. Третьи — что Лермонтова оставили на второй год на первом курсе из-за «академической неуспеваемости».

Любить гения — «тяжёлый крест», и первопричина этих трудностей, конечно же, сам гений. В житейском измерении характер большинства выдающихся дарований невыносим. Но когда гений уже проявился — куда ни шло. А «скрытый период» гениальности ни о чём, кроме «тяжёлого характера», окружающим не говорит.

Марина Цветаева — сама непревзойдённый мастер невыносимости — в мемуаре об Андрее Белом вспоминает ангела из «Чудесного посещения» Г. Уэллса, который «в земном бытовом окружении был просто непристоен!» Поведенческие отклонения большого таланта — паче гения — объяснимы только после его исчезновения «с поверхности земли» и относительным — всегда неполным — раскрытием его истинной природы. Смешно требовать, чтобы современники «угадали» гения при жизни. Жизнь — ежедневная повинность с кучей обязанностей. Гений — праздник, который далеко не всегда «с тобой». Он пытается жить нашу жизнь, совать голову в хомут социальности. На нём те же, что на нас, «панталоны, фрак, жилет» (мундир, пальто). Он почти неотличим «средь детей ничтожных мира». Природа гения таинственна и неисследима. Как ведёт себя мальчик, только что написавший:

Лицо моё вам не могло
Сказать, что мне пятнадцать лет.

На каком «всесожигающем костре» он сгорал, пока рука выводила эти строки? Какие муки испытывал «от страшной жажды песнопенья»? Какие чисто физиологические изменения происходят в организме художника при колоссальном энергетическом и эмоциональном «выбросе», которым сопровождается творческий акт? Все «научные» попытки зафиксировать подобные моменты тщетны, ибо гений и сам не знает, когда на него «накатит» «мир иной/ И образов иных существованье», которые мы почти бездумно и привычно называем «вдохновением». Откуда оно посылается и куда потом исчезает? Ответа нет! Чуткий — и независтливый — к чужому таланту В. Розанов говорил, что Лермонтов присутствовал при сотворении

мира. Эта метафора, может быть, исчерпывающе объясняет «трудозатраты» творчества. Стоит ли удивляться, что однокурсники не разглядели за лермонтовской байронической маской его нечеловеческую ранимость и беззащитность? Молодость вообще достаточно жестока, а к другому, непохожему — втройне.

Не существует даже сколь-нибудь согласованного портрета поэта. Ф. Боденштедта привлекла «гордая, непринужденная осанка, средний рост и необычайная гибкость движений», «белокурые, слегка вьющиеся по обеим сторонам волосы», «красиво очерченные губы» Художник М. Меликов писал о Лермонтове: «приземистый, маленький ростом, с большой головой и бледным лицом». П. Вистенгоф, вольнослушатель Московского университета в 1831–1832 гг., Лермонтова терпеть не мог и увидел его «неприветливый, насквозь пронизывающий взгляд». И.С. Тургенев оставил такое описание: «Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах, возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь тотчас сознавал всякий». Эта «мощь» отпугивала современников, но не меньше пугает и «надменных потомков».

То же и с характером. Белинский искренне считал Лермонтова пошляком и с высокомерием, до которого и адресату было не допрыгнуть, заявлял, что «ни разу не слыхал от него ни одного дельного и умного слова». Можно подумать, что всякий поэт так и сыплет незабываемыми афоризмами! Но ведь Лермонтов многажды недвусмысленно высказался и на эту тему:

И звук высоких ощущений
Он давит голосом страстей.

Иван Панаев писал (вполне справедливо), что Лермонтов «был любим очень немногими, только теми, с которыми был близок, но и с близкими людьми он не был сообщителен», и добавлял беспощадно: «Он непременно должен был кончить так трагически: не Мартынов, так кто-нибудь другой убил бы его». И. Забелла называл Лермонтова «корявым» и сознавался: «Помимо его безобразия, я видел в нём столько злости, что близко подойти к такому человеку мне казалось невозможным, и я струсил».

Скорее всего, Лермонтов и покинул Университет из-за нелюбви. Той самой нелюбви человеческой, которая преследовала его всю ко-

роткую жизнь и с которой в студенческие годы он столкнулся после бабушкиного дома, где его обожали, впервые. Претензии сокурсников смехотворны! Особенно если учесть, что мемуары свои они писали в зрелом возрасте. Значит, подростковые обиды пронесли через всю жизнь. Вряд ли их проблема заключалась во вселенском одиночестве и земной неуживчивости давно убитого поэта. Особенно отличился тот же Вистенгоф, который обвинял Лермонтова в том, что он «та-а-ак взглядывал!», имея в виду какую-то особую «ядовитость» взора. Наверняка большеголовый студент устремлял невыносимый взгляд своих темно-карих глаз в такие бездны, что среднестатистическому человеку вынести его было невмоготу.

Автомиф, который Лермонтов творил без передышки, тянется за ним, словно шлейф за кометой. Почему он выбрал миф с отрицательной, как теперь говорят, коннотацией? Думается, виной тому не только фрейдистский контекст отсутствия матери («В младенческих летах я мать потерял») и тоски по отцу, которого Е.А. Арсеньева лишила возможности видеться с сыном. Мы совершенно не осведомлены в том, как формируется личность человека, которому суждён гиперсокращённый даже в сравнении со средним срок жизни. Если верить в предопределение (а Лермонтов верил в него убеждённо), можно допустить, что все процессы в таком организме протекают с огромным ускорением, но и с колебаниями большой амплитуды. Раннее взросление перемежается с инфантильными проявлениями. Среди ровесников подобный человек чувствует себя то как академик в младшей группе детского сада, то как детсадовец в Академии. В среде военной этот дискомфорт сглаживается постоянным риском и ежеминутной близостью смерти. Там Лермонтова воспринимали менее болезненно, но тоже нельзя сказать, что безоговорочно. «Инфан терриблем» он прочно слыл в обеих корпорациях.

Если верить легенде, что Лермонтов постоянно приближал собственную гибель (так это выглядело на сторонний взгляд), а на самом деле, повторим, твёрдо **знал,** что ему недолго предстоит находиться среди живых, многие его поступки, слова и **взгляды** становятся куда более понятными и даже логичными. Тем не менее, биографам и исследователям Лермонтова приходится его постоянно оправдывать. Славянофил Юрий Самарин понял это

раньше других. Ему мы и дадим последнее слово: «Пушкин не нуждается в оправдании. Но Лермонтова признавали не все, поняли немногие, почти никто не любил его. Нужно было простить ему».

«Я звук нашёл дотоле неизвестный»... Простим хотя бы за этот невыносимо прекрасный **звук**, если уж не сумели понять!

2. Первый сказал!

«У поэта напарника нет», — заявил Андрей Вознесенский. А наставник — есть? Художнический дар нельзя приобрести — следовательно, на него нельзя «наставить». Знаменитый психотерапевт Шелдон Б. Копп в книге с характерным названием «Встретишь на пути Будду — убей его» пишет: «Важнейшей вещью, которую должен понять каждый человек, является то, что никто не может его ничему научить». Эта мысль особенно разработана в буддизме. Дхарма учит не поддаваться заблуждениям других. Сакральная метафора с призывом «убить Будду» на поверхностный взгляд неприменима к христианским ценностям. Но разве не ее аналог находим в Евангелии: ***Кто любит отца или мать более, нежели Меня, не достоин Меня*** (Мф. 10:37) и ***Сберегший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее*** (Мф. 10:39)?

Искусство построено на соперничестве с современниками и предшественниками и на тонкой балансировке между **адом** и **раем** как полюсами добра и зла в пределах эго художника. Недаром Белинский о герое нашего повествования сказал: «Все, все в поэзии Лермонтова и рай, и ад». Академик Нестор Котляревский, связавший личность Лермонтова с его произведениями, пришел к следующему выводу: «В том виде, в каком поэзия Лермонтова перед нами, — она неразрешимый диссонанс». А сам поэт «на заре туманной юности» написал:

...но все образы мои,
Предметы мнимой злобы и любви,
Не походили на существ земных.
О, нет, все было ад иль небо в них.

Преодоление художником этапа ученичества и есть осуществление призыва «убить Будду». Собственно, всем известная подпись В. Жуковского под портретом, подаренным Пушкину: «Победителю-

ученику от побежденного учителя», — есть самое интеллектуально честное и благородное признание, которое мы можем найти в истории мирового искусства.

Итак, есть ли у гения учителя? По расчетному счету у Михаила Лермонтова их было целых два — Байрон и Пушкин. Но Лермонтов никогда не стал бы великим поэтом, не найдя собственного пути и оставаясь в пределах колеи, наезженной его кумирами. Гениальность предполагает лабильность — сверхбыструю обучаемость и оптимальность постижения основ в той области, в которой проявляются сверхспособности. Тем не менее, что-то и кто-то должны катализировать их и побудить носителя к соответствующей деятельности. В биографии даже столь «диссонансной» личности, как Лермонтов, такие люди были.

Конечно, это вряд ли профессор изящных наук и пиит державинской школы Алексей Мерзляков, которого бабушка наняла заниматься с Лермонтовым, когда тот уже учился в Московском Благородном пансионе. Мерзляков написал кучу забытых романсов, но и одну великую песню — «Среди долины ровныя». Его Лермонтов, тем не менее, не мог любить уже потому, что тот учинил разбор стихотворения Пушкина «Зимний вечер» — и не оставил от него камня на камне (не отсюда ли вынул Булгаков образ поэта Рюхина, который не понимал, в чем гениальность строки «Буря мглою небо кроет»?). К тому же Мерзляков насмехался и над попытками своего ученика писать столбиком. Сам обличитель при этом сочинял вот такое:

Не надеясь наслаждаться
Чувством нежности твоей,
Мне осталось лишь питаться
Скрытой горестью своей.

Первым учителем Лермонтова был грек, по профессии скорняк, очень предприимчивый. Из многочисленных учителей-иностранцев «победитель-ученик» более-менее выделял наполеоновского полковника Шандро, выведенного в «Сашке» «парижским Адонисом». Полковник сменил на посту бывшего сержанта Жана Капе. Так что Лермонтов, можно сказать, эмпирически постиг субординацию наполеоновской армии. Обрусевший англичанин Федор Виндсон, пришедший на смену не перенесшему русского

климата и умершему от чахотки Шандро, якобы познакомил Мишеля с поэмами Байрона. Но, во-первых, не узнать Байрона Лермонтов не мог по определению — под мятежным лордом ходила вся аристократическая молодежь, а во-вторых, возможно, он, как и его бабушка, особенно привечал жену Федора Федоровича, немку Варвару Ивановну.

Елизавета Алексеевна предоставила чете целый флигель на Малой Молчановке и часто с Варенькой раскидывала картишки. Мишеньке всегда выпадал червонный интерес, тайное недоброжелательство пикового короля и дальняя дорога. А «Мишенька» посвятил варенькиным голубым очам стихи, которые потерялись — или были сожжены, как и многие его полудетские опыты. Можно вспомнить еще семинариста Орлова, от которого Лермонтов узнал о существовании народных былин. Но патриотичный семинарист обучал двоюродного брата Лермонтова, Аркадия Столыпина, и был в судьбе поэта фигурой более чем эпизодической. Из русских же наставников следует выделить как минимум двух человек, к которым Лермонтов, по идее, мог испытывать благодарность. Это Алексей Зиновьев и Василий Плаксин.

Летом 1832 г. Лермонтов покинул Московский университет «по домашним обстоятельствам», как написано в его прошении об увольнении. Как и чему он там учился, известно смутно. Читаем в поэме «Сашка»:

Пришли, шумят... Профессор длинный
Напрасно входит, кланяяся чинно.
Он книги взял, раскрыл, прочел — шумят;
Уходят — втрое хуже. Сущий ад!..

В конце октября — начале ноября Лермонтов пишет в Москву кузине А.М. Верещагиной, что готовится к экзаменам для поступления в Школу гвардейских подпрапорщиков. Школа для обучения молодых дворян, поступающих в гвардию из университетов или частных пансионов, была учреждена в Петербурге 9 мая 1823 г. по приказу Александра I. 2-м ноября датировано письмо Лермонтова к Марии Лопухиной: «... я до сих пор предназначал себя для литературного поприща и принес столько жертв своему неблагодарному кумиру и вдруг становлюсь воином... » 4 ноября будущий автор великих во-

енных стихов держит экзамены в эту самую Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, коя размещалась в великолепном здании на набережной Мойки у Синего моста. Поблизости Е.А. Арсеньева сняла квартиру для обожаемого внука.

Лермонтов страстно хотел самостоятельности. Получил ли он ее, если бабушка буквально ходила за ним по пятам во все время учебы, задабривала командиров и закармливала однокашников, чтобы они, не дай Бог, не обидели слабого и болезненного Мишеньку? Отнюдь! Кушали гостинцы с аппетитом и обижали, обижали... Но на «гражданке» «Мишенька» тем более никогда бы не освободился от бабушкиного пригляда. В Школу Лермонтов попал, можно сказать, по милости Петра Плетнёва, одного из преданнейших друзей Пушкина. Профессор Петербургского университета Плетнев отказался зачесть Лермонтову два года учёбы в университете. Что ему оставалось? Только армия! А Плетнев, между прочим, потерял шанс стать учителем еще одного титана. Впрочем, все друзья Пушкина были болезненно ревнивы к поэтам, писавшим после их кумира. Плетнев дожил до 18656 г., когда гениальность Лермонтова была уже общим литературным местом, но продолжал упорствовать в неприятии: слышать и говорить о Лермонтове не хотел, называл его «фокусником». Так что «добрейшим старичком», как называл его Д. Мережковский, Плетнев, очевидно, представлялся всем, кроме единственного правопреемника Пушкина. Чиновник Зубов, некогда слушавший лекции Плетнева, заключил, что лектор «начинал и кончал Пушкиным». На Гоголя его еще хватило, на Лермонтова — уже нет.

Заведение, в которое Лермонтов поступал, было не рядовым, пользовалось завидной и вполне заслуженной репутацией и, по факту, являлось военным университетом. Конечно, золотая пора Школы осталась в прошлом, к тому же в год поступления Лермонтова открылась Императорская военная академия. Но в гвардию по-прежнему стремилась вся золотая русская молодежь, отпрыски самых знатных фамилий. И такова уж была лермонтовская планида, что и его переход в военную службу вызвал в свете насмешки и разочарование. Лермонтов вообще всех и всегда «разочаровывал», его все и всегда не любили. Проще всего объяснить сей факт было «ужасным» характером и «инфантерриблентностью» нелюбимогог.

Один лишь Алексей Зиновьев, готовивший Мишеля в Благородный пансион и там же состоявший надзирателем и учителем русского и латинского языков, кажется, понял эту вечно смятенную душу: «Каким образом запало в душу поэта приписанное ему честолюбие, будто бы его грызшее... ни достаточного повода и ни малейшего признака к тому не было». Лермонтов этого учителя уважал. На полях полудетской поэмы «Черкесы» начертал: «Зиновьев нашел, что эти стихи хороши». Но во всю оставшуюся жизнь ни разу, кажется, о нем не вспомнил. Зиновьев же в своих воспоминаниях невольно поддержал укоренившуюся впоследствии традицию нескончаемого мемуарного «оправдания» «милого питомца». В Университете Лермонтова уже откровенно не могли терпеть («Вся фигура этого студента внушала какое-то безотчетное к себе нерасположение». П. Вистенгоф). Да и в юнкерской Школе, кажется, больше привечали бабушку Елизавету Алексеевну, чем злоязыкого Маёшку.

Именем уродливого горбуна из французского романа Рикера, как говорят, Лермонтов прозвал себя сам. И произошло это не где-нибудь, а в юнкерской школе. Роман остался благодаря Лермонтову в истории литературы. Носитель якобы охотно на кличку откликался, но мы-то знаем, каково не откликнуться маркирующей толпе. «Маёшка», меж тем, писал пятую редакцию «Демона», поэму «Измаил-Бей» и роман о пугачевском восстании, (который так и не окончил). Николай Михайловский полагал, что именно это недоброе прозвище подвигло Лермонтова к образу горбача Вадима. Александр Блок писал, что в неоконченном романе «содержатся глубочайшие мысли о русском народе и о революции».

Петербург, куда он так стремился, кроме «погоняла», немедленно подарил Лермонтову злостную бессонницу. Если университетские порядки казались ему тюремными, то к муштре и субординации, выездам на лагерные учения и участию в маневрах он не был готов совершенно:

Царю небесный!
Спаси меня
От куртки тесной,
Как от огня.
От маршировки

Меня избавь,
В парадировки
Меня не ставь.

Впрочем, первый биограф поэта Павел Висковатов считал, что «разница между этими учебными заведениями была невелика» (и строка «О, зачем я не ворон степной!» вырвалась у Лермонтова не в казарме). Тотчас по поступлению исключительно везучий Лермонтов сел на невыезженную лошадь и получил такой удар копытом ниже колена от лошади, которую лермонтовская допекла, что потерял сознание, два месяца отлеживался в доме бабушки и всю жизнь после полученной травмы прихрамывал. Любопытно, что из-за болезни Лермонтов пропустил присягу. То есть не давал обещания «все к Высокому Его Императорского Величества Самодержавству, силе и власти принадлежащие права и преимущества, узаконенные и впредь узаконяемые, по крайнему разумению, силе и возможности исполнять». Освободить от присяги могло специальное решение царя либо его кончина. На Лермонтова ни одно из этих правил так и не распространилось. Зато за время болезни он подготовился и сдал экзамен в высший класс!

Считается, что Лермонтов в Школе почти ничего не написал (семь стихотворений за четыре года и несколько начатых и брошенных романов и пьес). Особенно настаивал на этой версии Аким Шан-Гирей, с детства живший на попечении Е.А. Арсеньевой, которая полагала, что ее нелюдимому внуку необходимы товарищи, и по ее просьбе носивший юнкеру Лермонтову пироги, конфеты и другие домашние вкусности, то есть бывший фактически на посылках: «Способности свои к рисованью и поэтический талант он обратил на карикатуры, эпиграммы и разные неудобные к печати произведения...» Шан-Гирей был, например, необъяснимо рад тому, что, «по счастию», перед отъездом в Петербург Лермонтов сжег выпуски тарханского рукописного журнала «Утренняя Заря» «и многое другое при разборе старых бумаг», в том числе первую поэму «Индианка».

Чему тут, спрашивается, радоваться? Тому, что мы навек потеряли начальные опыты гения? Или тому, что бесследно исчезли насмешки и подначки, обращенные на радующегося? Шан-Гирей

вообще отличался повышенной чуткостью в отношении друга детства. Например, изумлялся: «...в жизни (Лермонтов — **МК**) не знал никаких лишений, ни неудач... особенно чувствительных утрат он не терпел; откуда же такая мрачность, такая безнадежность?» На это достойно ответил Михайловский: «...он потерял мать по третьему году и отца, будучи уже юношей, способным чувствовать и понимать, как не всякий взрослый. Мы знаем далее, что семейная обстановка, в которой рос Лермонтов, отнюдь не из одних розовых лепестков и лебяжьего пуха состояла.... Сначала между родителями поэта, а потом, после смерти матери, между отцом и бабкой его происходила какая-то затяжная и тяжелая драма». Но Аким продолжал пребывать в уверенности, что все это было напускное, байроническое.

Тем не менее, на «показаниях» Шан-Гирея до сих пор держится известная часть лермонтоведения. Иные с его подачи пребывают в уверенности, будто Лермонтов в связи с выбором армейской карьеры принял решение расстаться с музой навсегда. Люди, никогда не сочетавшие двух стихотворных строк, вообще любят делать подобные заключения. Но суть стихотворного процесса состоит из трех «не»: неуправляемости, непредсказуемости и непредназначенности. Стихи сочиняют (насчет прозы не уверена) нипочему, невесть когда и ни для кого даже в том случае, если сверху ставят посвящение. Выводы о «бесплодии» Лермонтова в период обучения говорят еще о том, что делающие их не имеют представления также и об армейской жизни. Чтобы записать даже наброски в заветной тетради, Лермонтову приходилось искать уединения — самой недостижимой в армии привилегии. Писал он украдкой и от однокашников, и от офицеров-воспитателей.

Корифей культурно-исторической школы русского литературоведения Александр Пыпин в беседе с П. Висковатовым заметил: «Лермонтов, с детства мало сообщительный, не был сообщителен и в Школе. Он представлял товарищам своим шуточные стихотворения, но не делился с ними тем, что высказывало его задушевные мысли и мечты; только немногим ближайшим друзьям он доверял свои серьёзные работы... Его внутренняя жизнь была разделена и неспокойна. Его товарищи, рассказывающие о нём, ничего не могли рассказать, кроме анекдотов и внешних случайностей его

жизни; ни у кого не было в мысли затронуть более привлекательную сторону его личности, которой они как будто и не знали...»

Но в Школе у Лермонтова случались не одни неприятности и конфликты. Там ждала его встреча, вероятно, одна из тех, которые любители пафоса называют судьбоносными. В «Описании рукописей и изобразительных материалов Пушкинского Дома», касающихся иконографии М.Ю. Лермонтова, можно найти такую запись: «Лермонтов в классе стоит у кафедры. На кафедре — преподаватель словесности Плаксин. За партами сидят юнкера. На изображении слева внизу карандашом: «Рис. Е. Бектабегов. Поручик. 1915“. На изображении внизу справа карандашом: „Лермонтов в Школе: 1834 г. Преподав<атель> рус<ской> словесн<ости> Плаксин приветствует будущего поэта России, прочитав его сочинение в стихах «Хаджи-Абрек»...»

Помимо военных дисциплин, воспитанники Школы изучали математику, историю, словесность, географию, судопроизводство, французский язык. Теорию словесности как раз и преподавал Василий Тимофеевич Плаксин, изображенный на рисунке Бектабегова. По свидетельству будущего убийцы поэта Н. Мартынова, поступившего в Школу почти одновременно в Лермонтовым, последний «с особенным рвением занимался русской словесностью и историей. Вообще он имел способности весьма хорошие, но с любовью он относился только к этим двум предметам...»

В карикатурах, упоминаемых Шан-Гиреем, узнаваемы преподававший кавалерийский устав штабс-ротмистр Кнорринг, командир эскадрона кавалерийских юнкеров, который в манеже, где Лермонтов повредил ногу, наблюдал взаимоотношения юнкеров и лошадей, полковник Стунеев и др. Плаксина среди окарикатуренных не наблюдается, и это уже говорит о многом. Кстати сказать, Плетнев и тут помаячил перед носом Лермонтова: он тоже преподавал словесность в Школе юнкеров и уволился 28 сентября 1832 г. Таким образом, здесь Лермонтов его уже не застал. В 1834 г. на кафедру заступил В. Т. Плаксин, который и скрасил Лермонтову последний из «двух ужасных годов» (так Лермонтов охарактеризовал свою учебу). Говорят, Плаксин заметно уступал Плетневу в дарованиях. Но именно ему выпало угадать в Лермонтове то, чего никто до него не разглядел.

Князь Николай Манвелов, дослужившийся до генерал-лейтенанта, поступил в Школу юнкеров годом позже Лермонтова. Он относился к тем соученикам великого поэта, которые не разделяли мнения о его демонизме и «ничегонеписательстве». По собственным словам Манвелова, «узнав из газет, что учрежденный в память Михаила Юрьевича Лермонтова музей собирает среди лиц, знавших поэта, и среди публики материалы, относящиеся к его жизни и художественному творчеству», князь в 1889 г. послал в Лермонтовский музей тетрадку, которую уже после выпуска Лермонтова нашел в «шкапике». Тетрадку эту, по утверждению Манвелова, он видел прежде у Лермонтова. В сопроводительном письме при посылке тетради рисунков в музей Манвелов пишет: «В год своего производства в офицеры Лермонтов представил нашему преподавателю русской словесности Плаксину — имя и отчество коего не помню — сочинение свое в стихах «Хаджи-Абрек», по прочтении которого Плаксин тут же на своей кафедре, поднявшись со стула, торжественно произнес: «Приветствую будущего поэта России!». Согласно этому рассказу поручик Бектабегов и сделал упоминавшийся рисунок. Таким образом, именно Плаксину принадлежит честь впервые угадать в Лермонтове его поэтический гений. Впоследствии Василий Тимофеевич любил напомнить об этом.

Но писал Лермонтов в Школе что-нибудь, кроме скабрезных стишков, или не писал? Как и почти во всем, что касается его биографии, путаница тут царит ужаснейшая. 69 лет от роду Плаксин начал свои записки. Они, к сожалению, погибли по вине слуги. Но небольшой отрывок из них появился в «Русской Старине» 1880 г. под названием «Голос за прошедшее». Там Плаксин ошибочно пишет, что Лермонтов «прислал с Кавказа первое свое произведение, предназначенное для печати: «Хаджи Абрек». Манвелов же, учившийся в Школе в 1833-1835 гг., утверждает, что поэму Лермонтов представил Плаксину «в год своего производства в офицеры». «Представил» — да. Но «Хаджи Абрек» был написан в 1833 г. именно в Школе юнкеров, о чем в записях литератора, сына орловского вице-губернатора Виктора Бурнашова свидетельствовал товарищ Лермонтова по юнкерской школе Афанасий Синицын, который, между прочим, был аудитором военного суда над кавалергардским поручиком Дантесом: «Раз как-то, в последние месяцы свое-

го пребывания в школе, Лермонтов, под влиянием воспоминаний о Кавказе, где он был еще двенадцатилетним мальчишкой, написал целую маленькую поэмку из восточного быта...» А напечатана «поэмка» в 1835 г. В журнал Осипа Сенковского «Библиотека для чтения» отнес поэму Юрьев, лейб-драгун, кузен и друг Лермонтова по гвардейской Школе — причем без ведома автора.

Славное имя «Николай» носили все, кто сыграл в судьбе поэта сколь-нибудь значительную роль, — от Царя до убийцы. Вот и Юрьева, которому мы обязаны первой серьезной публикацией Лермонтова, тоже звали Колей. По воспоминаниям Синицына, Юрьев был прекрасным чтецом и буквально оглушил Сенковского своей декламацией: «Сенковский был в восторге, просил Юрьева сказать автору, что его стихотворения все, сколько бы он их ни давал, будут напечатаны, лишь бы только цензура разрешила». Узнав о публикации, Лермонтов, по словам того же Акима Шан-Гирея, «был взбешен». Осип же Сенковский, которому и в голову не могло прийти, что воспоминания о Лермонтове станут когда-то литературным жанром, уверял, будто не кто иной, как сам поэт настаивал на этой публикации. Белинский в 1842г. написал, что «Хадж Абрек» относится к числу тех произведений поэта, которые «драгоценны для почитателей его таланта, ибо он и на них не мог не наложить печати своего духа, и в них нельзя не увидеть его мощного, крепкого таланта». По существующему апокрифу Пушкин, прочитав поэму, якобы сказал: «Далеко мальчик пойдет». Зная о недоверчивости Лермонтова во всем, что касалось его стихов («неподатлив на рассказы о своей особе», как говаривал о нем Юрьев), можно предположить, что с человеком, которому он показал свое творение, юнкер находился в достаточно близких отношениях.

Л. Назарова, автор едва ли не единственной серьезной работы об учителе Лермонтова, пишет: «В 1822 г. вступивший в исполнение должности попечителя С.-Петербургского учебного округа Д. П. Рунич подал министру духовных дел и народного просвещения князю А. Н. Голицыну записку, в которой указывал, что, «осмотря университет, нашел<...> что дух, в котором преподавались науки исторические и философские, подает повод к справедливому опасению, что самое малое только число осталось незараженным разрушительными теориями, кои сильные пускают корни в уме

и сердце юношества, и что о нравственности студентов не может также сделать выгодного отзыва». В заключение Рунич предложил «сделать разбор студентам по способностям и нравственности и вследствие того безнадежных уволить». При «разборе», осуществленном Руничем, из университета были исключены 5 преподавателей и 30 студентов, в том числе и В. Т. Плаксин, признанный «по знаниям и нравственности» неспособным «к учительскому званию». Неплохо для начала карьеры?

Однако не надо печалиться. Парадоксальным образом Плаксин послужил некоторое время канцеляристом в департаменте народного просвещения. А потом, одновременно с другими исключенными, был «прощен» и «с 1827 г. начал преподавать «российскую словесность» в военно-учебных заведениях столицы (Морской кадетский корпус, Артиллерийское училище и др.)». Добавим: и еще 40 с лишком лет в разных пансионах и в частных домах. В отставку вышел в чине статского советника.

Статья Назаровой «Лермонтов в школе юнкеров» достойна быть воспроизведенной целиком. Делать этого мы не станем, но бегло перескажем главное. С 1829 г. Плаксин печатает в петербургских журналах рецензии и статьи, полемизирует с Белинским, утверждая, что в России «есть литература», которая «имеет свой характер, свое значение» и «стремится к развитию народности». В 1832 г. выходит составленный им «Краткий курс словесности, приспособленный к прозаическим сочинениям». Затем — еще целый ряд учебных пособий. Так что, несмотря на «репрессии», педагогическая и литературная стезя Плаксина ко времени появления Лермонтова в Школе не заросла бурьяном, а, напротив, расцвела пышными куртинами.

В 1834 г., с пятилетним опозданием, в руки Вильгельма Кюхельбекера в Шведской крепости Свеаборг попадает в руки журнал «Сын отечества» за 1829 год. Там внимание заключенного привлекает статья «Взгляд на состояние русской словесности», как пишет Кюхля в дневнике, «не без достоинства: в ней есть мысли новые, справедливые, резкие, но нет ничего целого, нет ничего удовлетворительного, много постороннего и много диковинок». Таков отзыв несчастного товарища Пушкина, вероятно, на первую публикацию В. Плаксина. Пушкину, которого он считал издателем повестей мо-

лодого писателя Ивана Белкина, кстати, Плаксин был представлен, и Пушкин посчитал его фамилию псевдонимом (собственная фамилия «нашего всего» похожа на псевдоним куда больше).

В 1833 г. выходит «Руководство к познанию истории литературы». Автор его — Плаксин. В 1834 г. издатель Адольф Плюшар затеял многотомный «Энциклопедический лексикон» под редакцией Н. Греча и О. Сенковского (который через год издаст поэму Лермонтова) — первую российскую энциклопедию с существенным количеством оригинальных статей русских авторов. Пушкин, правда, назвал затею «воровской» и отказался в ней участвовать, но поначалу Лексикон собрал 6000 подписчиков. А потом Пушкин, конечно же, оказался прав, и Плюшар к XVII тому обанкротился. Как бы то ни было, Плаксин оказался в компании участников издания. Лермонтов знал о научной деятельности своего наставника. Хотя личная библиотека Лермонтова не сохранилась, известно, что «Энциклопедический лексикон» Плюшара в ней присутствовал.

Но была одна проблема, которая мешала учителю признать себя «побежденным» гениальным учеником. Плаксин, по справедливому замечанию Л. Назаровой, являл образец «позднего последователя нормативных поэтик». Если вспомнить Мерзлякова, то нетрудно заметить, как везло Лермонтову на архаистов. В чем состояло свободомыслие, за которое его выдворили из университета, непонятно. Но гонения сделали консерватором не одного Плаксина. По заданию учителя Лермонтов написал сочинение «Панорама Москвы», где четко, словно завзятый отличник, следовал рекомендациям плаксинского «Краткого курса». Л. Назарова, изучив первоисточники, комментирует: «На л. 3 авторизованной копии «Панорамы Москвы» имеется помета, сделанная карандашом, возможно, рукою Плаксина. Против слов «грязная толпа» (во фразе «И что же? — рядом с этим великолепным, угрюмым зданием, прямо против его дверей, кипит грязная толпа, блещут ряды лавок, кричат разносчики») стоит: «Дурная картина». «Низких истин» академическая душа Плаксина не принимала. Но это не мешало Лермонтову конспектировать лекции, часто дословно совпадающие с учебником его преподавателя. В мемуарах Плаксин утверждает, будто правил ни много ни мало поэму «Демон»!

Как же оценивал учитель творчество своего ученика, когда в 1847 г. вышел двухтомник Лермонтова? Вот тут, пожалуй, открывается самая интересная страница их взаимоотношений. Л. Назарова пишет: «По-прежнему он считал «Думу» произведением, наиболее характерным для творчества Лермонтова в целом (тоска, насмешка над настоящим, презрение к нему, холодное равнодушие ко всему). «Тамбовскую казначейшу» Плаксин аттестовал как «неудачный сколок» с «Евгения Онегина». Отрицательно расценив образ Арбенина из «Маскарада», который «списан не с действительного мира», Плаксин вновь останавливался на «Герое нашего времени». Но теперь он находил, что в этом романе Лермонтов «в первый раз обнаружил это высокое стремление к искусству, эту бескорыстную любовь к своему произведению».Отозвавшись с одобрением об образах Максима Максимыча и Печорина, Плаксин, однако, не смог понять и принять целого ряда художественных принципов романа, в том числе и композиционных его особенностей».

По всему выходит, что Плаксин, первым угадавший в Лермонтове крупного поэта, так и не полюбил его творений. Во всяком случае, не пошел, как и Плетнев, по извилистому пути лермонтовской музы. Плаксин и Гоголя отчитал, заявив, что в «вечерах на хуторе...» «нет истинно Малороссийской простоты, каковой требует содержание оных». Впрочем, многие оценки словесника не лишены справедливости: «Когда явилось в свет первое произведение Пушкина, в литературе нашей было тихо, спокойно; писателей было у нас немного, и оттого всякий значительный талант легко мог быть замечен; но Лермонтов вышел на литературную арену в самую шумную, кипучую эпоху, когда внимание общества было занято сосредоточением известнейших талантов в «Библиотеке для чтения» и недавним появлением вдруг нескольких сильных новых талантов: Гоголя, Кукольника, Бенедиктова и других, из которых некоторые хотя и изменили нашим надеждам, но в то время все они занимали наше внимание и обилием, и внутренним достоинством произведений.

Таким образом, для Лермонтова труднее было обратить на себя внимание читающего общества, нежели для Пушкина». Тянет, конечно, спросить: где ныне эти Кукольник и Бенедиктов, как и другие властители послепушкинских дум? Но лучше

проследить мысль Плаксина до конца: «Пушкин явился в такое время, когда в школах и в журналах господствовали неизменные правила; когда от молодого поэта требовали, чтоб он начинал подражанием старым образцам, чтоб он не смел *умничать* и прокладывать себе новую дорогу; когда не было общественного мнения; когда и самые журналы спорили только о частных красотах, выражениях, а в смысле общих законов поэзии никто не сомневался и о силе их никто не смел спорить. Лермонтов выступил на поприще литературы тогда, как этот порядок дел был уже разрушен, когда начинало укореняться мнение, что все новое лучше старого... При этом возьмите во внимание и то, что Пушкин вносил в мир поэзии много основных начал самой поэзии, а Лермонтов вносил в литературу только свои личные особенности, отразившиеся на его произведениях, не касаясь коренных начал поэтического искусства».

Кажется, Плаксин понимает это: «...все произведения Лермонтова составляют развитие личной его думы», но тут же попадает в им же расставленные сети. И когда он пишет, что «страсти были господствующими двигателями Лермонтова; они вызвали его к поэтической деятельности и воспламеняли его воображение», то тем самым опровергает собственный посыл. Именно перенос страстной человеческой природы в поэзию, именно попытки преодоления бремени страстей («познанья и сомненья») и есть вклад Лермонтова в «коренные начала поэтического искусств». Лермонтов до предела индивидуализировал чувства и переживания («И все, что чувствует, — он чувствует один»), и русская поэзия в значительной степени пошла за ним, создав непревзойденные образцы медитативной лирики. Но Плаксину представляется, будто стихи Лермонтова выражают лишь «какую-то неопределенную тоску, скорбное соболезнование, едкую насмешку и презрение к настоящему, ко всему холодное равнодушие...»

Никто не обязан следовать за художником по пятам и следить за каждым его душевным движением. Большинство всегда немногочисленных читателей поэзии останавливаются на первом впечатлении, несут его через всю жизнь и недоумевают, почему поэт пишет «другое», не соответствующее этому впечатлению. И дело не в том, что «все новое лучше старого», а в том, что гений

не подчиняется законам нашего восприятия и опережает нас на каждом временном изломе. И Василий Плаксин остановился на первом поразившем его произведении своего ученика и дальше «Хаджи Абрека» так и не двинулся. Да и «абрека» в конце концов разделал под орех, поскольку и эта юношеская поэма уже не вписывалась в гармонический круг, очерченный хорошим педагогом, но ограниченным человеком. Однако мы благодарны словеснику. Ведь он, что называется, «первый сказал».

Впереди у Лермонтова всего 7 лет. У Плаксина — большая и насыщенная жизнь, педагогическая и литературная, разные учебные заведения столицы империи, в основном военные и полувоенные. Среди его студентов — и безусловных поклонников — в Инженерном училище будет значиться некто Федор Достоевский.

3. Прибор ночного видения

Не сплю и сижу, как одинокая птица на кровле.
Пс. 101:2-8

То мышь летучая промчалась,
То птица ночи испугалась!

И встретился мне светозарный ангел...

М. Лермонтов

Единственное извещение о смерти А. С. Пушкина было напечатано 30 января 1837 г. в №5 «Литературных прибавлений» — приложении к газете «Русский инвалид» — и подписано кн. Владимиром Одоевским. Именно там было дано ставшее хрестоматийным определение: «Солнце нашей поэзии закатилось!..» Некролог, как известно, разгневал министра народного просвещения С. С. Уварова. Досталось от председателя Цензурного комитета редактору «Литературных прибавлений» А. А. Краевскому: за эту солярную аллегорию ему было объявлено о неудовольствии министра: «Солнце поэзии!» Помилуйте, за что такая честь?..»

Выражение было навеяно кн. В. Ф. Одоевскому Н. М. Карамзиным. В «Истории государства Российского» есть легенда о том, как митрополит Киевский Кирилл, узнав о кончине великого князя Александра Невского, в собрании духовенства воскликнул: «Солн-

це отечества закатилось». «Никто не понял сей речи», — комментирует Карамзин. Однако Одоевского просвещённая Россия поняла преотлично. И ассоциацию с памятником русской литературы второй пол. XVI в. «Степенная книга», который служил нашему первому историографу источником, уловила: «Уже заиде солнце земьля Русьмя». К тому же сам Пушкин юношескую элегию начал полустишием: «Погасло дневное светило...»

Закат сопровождается сумерками, когда солнечный свет рассеян в верхних слоях земной атмосферы. Сумерки существуют на любом небесном теле, имеющем атмосферу, и делятся на гражданские, навигационные и астрономические в зависимости от угла погружения Солнца под горизонт. Термин «гражданские сумерки» идеологически ожидаемо обыграл когда-то Е. Евтушенко в поэме «Казанский университет:

Какая сегодня погода в империи?
Гражданские сумерки.

Лермонтов любил эту короткую пору и страшился ее, чувствуя себя наиболее бесприютно

В неверный час, меж днем и темнотой,
Когда туман синеет над водой,
В час грешных дум, видений, тайн и дел,
Которых луч узреть бы не хотел,
А тьма укрыть...

Полоса сумерек заканчивается, когда солнце опускается на 6°. Спуск светила на 18° подводит черту под астрономическими сумерками, и ночь вступает в права. В словаре В.И. Даля ночь определяется как «время, когда солнце бывает под закроем (горизонтом)... При обращении земли одна сторона ее глядит к солнцу, другая к затине; посему, для каждой точки на земле, своя ночь, как по сроку наступленья, так и по длительности...»

«Солнечность» гения первого поэта России — общее место пушкиноведения. «Ты, солнце святое, гори», «да здравствует солнце, да скроется тьма» процитированы в подтверждение исходного тезиса миллионы раз. «Пушкин — наше солнце, он гармоническое все, кудесник русской речи и русских настроений, полнозвучный оркестр, в котором есть все инструменты» (К. Бальмонт).

Это и подобное этому настроение безмятежно хранится в сокровищнице общих мест еще и потому, что методом простой антитезы немедленно находит место на русском небосклоне: если Пушкин — солнце, то Лермонтов — луна, «солнце бессонных», как называл кумир юности обоих — лорд Байрон — ночное светило. Если Пушкин — «День поэзии», то Лермонтов — ее ночь. Как будто Лермонтов написал только: «Он любит пасмурные ночи ...» и никогда не писал: «Люблю я солнце...» Тонкость в том, что в этом стихотворении играют как раз закатные краски:

Есть что-то схожее в прощальном взгляде
Великого светила с тайной грустью
Обманутой любви...

Да, «в том крае, где солнца восход» Лермонтов действительно только гостил. Закату, времени перед наступлением «гражданских сумерек», «Когда уже едва свет дне'вный отражен Кристальною играющей волною И гаснет день...» его душевный настрой соответствовал куда полнее. Но и там, озаренный «страшным полусветом, Меж радостью и горестью срединой» он видел «светящиеся точки», и там искал светоносный источник, хотя бы и внеположный:

Так путник в темноте ночной,
Когда узрит огонь блудящий,
Бежит за ним...

Время ночи прежде всего ассоциируется с темнотой — отсутствием света. «Тёмное время суток», «антоним к слову «день», «утро» — такие определения можно прочесть в большинстве словарей. Меж тем, не так все просто. Дневная и ночная стороны небесных тел разделяются терминатором. Это не голливудский киборг-убийца, но астрономическая граница, линия светораздела между освещенной (дневной) и темной (ночной) сторонами планеты или спутника. Существует еще и рефракция, преломление света — уклонение от первоначального направления луча, как сказано у Брокгауза, «идущего от светила при проникании его в земную атмосферу, вследствие чего светило кажется выше действительного положения своего над горизонтом». Атмосфера — оптически неоднородная среда, и лучи света распространяются в ней не прямолинейно, а по кривой, изгибаясь так, что вогнутость обращена к Земле. В итоге свет приходит к цели быстрее, чем по строго пря-

молинейному пути. Этот же оптический эффект приводит к тому, что глубина водоёма всегда кажется меньше, чем на самом деле. У Лермонтова можно найти изображение этого фокуса:«Брега его цветут, тогда как дно Всегда глубоко, хладно и темно»; или: «Я видал иногда, как ночная звезда В зеркальном заливе блестит».

Тайна русской поэзии заключается в том, что после рокового выстрела Дантеса «вакансия поэта» не пустовала в России ни одного дня. Между Шекспиром и Байроном пролегла бездна в 200 лет. У нас буквально след в след за Пушкиным явился поэт, не только не уступающий дарованием, но, опуская неизбежные юношеские опыты, поэт совершенно иной, оригинальный, не похожий на Пушкина, а по каким-то базовым признакам противоположный ему. Если к этому присовокупить еще феномен Гоголя, создававшего прозу по законам поэзии, получится чудо неслыханное, тройное.

«Искривления» пространства оценки гения связаны не только с оптикой человеческой мысли, но и с пристрастием к внешней красоте высказывания — почти всегда в ущерб ясности, а значит — истине. Стереотип «безотрадности» и «безнадежности» стихов Лермонтова, утвержденный Белинским, царил на школьных уроках и университетских лекциях столь долго, что, казалось уже, он никогда не поколеблется. Мотив «подражательности» по отношению к Пушкину звучал так монотонно, что забивал любую иную музыку. Но уже Чернышевский, повторяя заклинание о подражании, прозорливо увидел чистый, самобытный, выходящий «из круга пушкинских идей» эйдос абсолютно нового поэта.

Еще одна расхожая цитата — из Пастернака: «Пушкин возвел дом нашей духовной жизни, здание русского исторического самосознания. Лермонтов был первым его обитателем...» При всей первовзглядной броскости фразы нобелевского лауреата пора признать, что в доме этом Лермонтов гостил недолго — пропорционально его гостеванию в сей скорбной юдоли. Да, Лермонтов пользовался языком, созданным Пушкиным. Но описывал им совершенно непохожий мир, «дом», освещенный совершенно другим источником света.

У Пушкина, особенно в лицейских стихах, ничуть не меньше романтических лун, чем у Лермонтова, а у последнего — солнца:

Как солнце зимнее прекрасно,
Когда, бродя меж серых туч,
На белые снега напрасно
Оно кидает слабый луч!..

Но эпитет «напрасно» словно рассекает двуединство пушкинской зимней мистерии: «Мороз и солнце».

Два «главных» поэта России, установивших ее культурные доминанты, не зря соотносятся с двумя главными точками астрономического отсчета. Пути этих поэтов пошли по разным траекториям. Но окончательно задекларировал их лишь Д. Мережковский в 1909 г.: «Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами...» Так с тех пор и пошло. Но Мережковский уловил главное — не темноту Лермонтова, а другую по сравнению с Пушкиным освещенность, пронизывающую его поэзию. Эпитет «темный» — один из самых частотных в своде лермонтовских стихотворений. Однако применяется он в основном к метафизическим, а не астрономическим явлениям: «он верил темным предсказаньям»; «грядущего темная даль», «сердца темные мечтанья» и т.п. «Темный дуб» или «темная скала», а также приведенная цитата с «темным дном» «быстрого потока» появляются у Лермонтова сплошь и рядом потому, что он, впервые увидевший Кавказ в 10 лет и участвовавший в двух кавказских походах русской армии, как правило, видит природу с горы, с высокой точки:

Кто посещал вершины диких гор
В тот свежий час, когда садится день,
На западе светило видит взор
И на востоке близкой ночи тень...

В этой одновременности света и тени и заключается волшебная оптика Лермонтова. Но взор его может быть, напротив, направлен снизу вверх — горЕ: «Часто во время зари я глядел на снега и далекие льдины утесов; они так сияли в лучах восходящего солнца, и, в розовый блеск одеваясь, они, между тем как внизу все темно, возвещали прохожему утро». Эта особая близость неба породила некий отличный от всех ракурс, точку зрения на мир Божий, и никакой другой поэт не мог бы с такой полнотой основания заявить:

Мой дом везде, где есть небесный свод...

Вот в каком доме на самом деле обитал новый поэт! Но видная даже скользящим по поверхности взглядом принципиально иная освещенность — а вовсе не темь — «ночной» поэзии Лермонтова оформилась не слепоглухим современником, а поэтом иного века, эпохи и стиля: «Лермонтов — звездная душа, родственная с тучами и бурями, тоскующий поэт, которому грезились воздушные океаны и с которым говорили демоны и ангелы» (вторая часть приведенной выше сентенции Бальмонта). «Звездный мальчик» русской поэзии рвался еще выше, куда выше и «воздушных океанов». И в минуты озарений ему — с излюбленного ракурса — это удавалось:

Но сердца тихого моленье
Да отнесут твои скалы
В надзвездный край, в твое владенье
К престолу вечному аллы.

Мусульманские аллюзии Лермонтова тоже принято отсылать к Пушкину — к «Подражаниям Корану». Но при более внимательном чтении становится явно, что и здесь действует горская — а не только горняя — точка зрения («Быть может, небеса Востока /Меня с ученьем их пророка Невольно сблизили...»):

Судьбе как турок иль татарин
За все я ровно благодарен;
У Бога счастья не прошу
И молча зло переношу.

Однако космизм Лермонтова имеет безусловно земное, «равнинное» происхождение:

Как землю нам больше небес не любить?
Нам небесное счастье темно...

И снова темнота применима не к природе, а к человеку, экзистенциальна, а не онтологична. Вопрос: «Какие слова чаще других встречаются в поэзии Лермонтова?» ведет за собой, как правило, чисто статистический ответ: «один», «одиноко». Спускаясь на землю со своих вершин, Лермонтов приспосабливался, как умел, к земным параметрам, но было бы странно, если бы он обретал здесь «покой и волю». Одиночество и пустыня — его экзистенциальная спутница — соседствуют в стихах Лермонтова естественно, как душа и Бог — в «надзвездном краю». Спасительный свет проницает сумрак ночи, поскольку без него поэт лишается своего

истинного Дома — «небесного свода», и его сиротство становится опасным игралищем сил тьмы. Поэтому Лермонтов оснащает свои «ночные» стихи специально для этого созданными нерукотворными светильниками. Поэтому «сквозь туман кремнистый путь блестит». Оказывается, в открытом ночном пространстве, в этой самой условной «пустыне», невооруженным глазом можно увидеть около 3000 звезд. Особый «прибор ночного видения» открывал Лермонтову, возможно, и больший звездный объем. Но Лермонтов их еще и слышал, и понимал! При этом, как известно, луч света проходит за секунду 300 тысяч километров. Но если от Солнца он идет к нам 8,5 минут, то от ближайшей к Земле после Солнца звезды Проксима Центавра — примерно 4,22 световых года. А ведь во Вселенной существуют звезды, свет от которых идет к Земле миллионы и даже миллиарды лет! И лишь «в мерцании звезд незакатных» Лермонтов чувствует в себе силы для постижения земного счастья и небесного Богоприсутствия:

Люди друг к другу
Зависть питают;
Я же, напротив,
Только завидую звездам прекрасным,
Только их место занять бы желал.

Это написано в 1836 г., 22-летним, учитывая срок, отпущенный Лермонтову, зрелым поэтом. А пятью годами ранее, в наброске к задуманной исторической поэме о Мстиславе Черном, он еще борется с небом и завидует не звездам, а Богу:

На звезды устремлял я часто взор
И на луну, небес ночных убор,
Но чувствовал, что не для них родился;
Я небо не любил, хотя дивился
Пространству без начала и конца,
Завидуя судьбе его творца...

Не станем предаваться рассуждениям о лирическом и романтическом героях и байронизме юного Лермонтова — об этом написаны тома. О духовной же эволюции «не Байрона — другого» сказано куда меньше. В. О. Ключевский писал: «Христианин растворяет горечь страдания отрадною мыслью о подвиге терпения и сдерживает радость чувством благодарности за незаслуженную милость.

Эта радость сквозь слезы и есть христианская грусть, заменяющая личное счастье... Неподражаемо просто и ясно выразил эту практическую христианскую грусть истовый древнерусский христианин царь Алексей Михайлович, когда писал, утешая одного своего боярина в его семейном горе: «И тебе, боярину нашему и слуге, и детям твоим черезмеру не скорбеть, а нельзя, чтоб не поскорбеть и не прослезиться, и прослезиться надобно, да в меру, чтоб Бога наипаче не прогневать». Поэтическая грусть Лермонтова была художественным отголоском этой практической русско-христианской грусти, хотя и не близким к своему источнику. Она и достигалась более извилистым и трудным путем».

Неизбежное для христианина, а вовсе не исключительно для романтического поэта чувство одиночества — в разных долях сродни Гефсиманскому одиночеству Спасителя — Лермонтов тоже измеряет мерою ночного света:

Как в ночь звезды падучей пламень,
Не нужен в мире я.

Чувства одиночества не знали Адам и Ева — но лишь до тех пор, пока грех не разлучил их с Богом. А затем наши праотец и прамать познали это лишение сполна и передали нам во всей полноте, которая только «обогащается» по мере прегрешений. Так что романтизм здесь совершенно ни при чем — еще никто не дерзнул назвать Творца романтиком. Писание полно примеров одиночества и покинутости. Это и Царь Давид в пещере: «Смотрю на правую сторону и вижу, что никто не признает меня: не стало для меня убежища, никто не заботится о душе моей» (Пс.141:4). Это и апостол Павел перед судом: «При первом моем ответе никого не было со мной, но все меня оставили. Да не вменится им!» (2 Тим. 4:16).

Что уж говорить о гениальном мальчике, некрасивом и малорослом, к тому же неулыбе — говорят, у Лермонтова было что-то вроде невропатии лицевого нерва.

К абсолютной оригинальности, непререкаемому солированию стремятся в искусстве лишь недалекие или малообразованные соискатели. Природа поэзии — хоровая. Пушкин совершил переход через «пустыни молчаливы» не однажды. «Свободы сеятель пустынный», то есть одинокий, он знал эту пустоту, эту полновесную метафору одиночества не хуже Лермонтова. Но Пушкин верил

в спасительность красоты и культуры («Недаром темною стезей Я проходил пустыню мира»), в их чудесную преображающую силу:

И чудо в пустыне тогда совершилось:

Минувшее в новой красе оживилось...

В пустыне же не аллегорической, а «чахлой и скупой» у Пушкина растет лишь анчар — древо яда. Лермонтов оспорил ветхозаветного пушкинского пророка, усомнившись в его актуальности применительно к новому времени и новому, упоенному мечтой о недостижимом счастье человеку: «Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк...» Он словно телепортировал на миг в эпоху потребления, окунулся в безблагодатный морок постмодернизма, ужаснулся, отпрянул — и бросился искать в пустыне не гибели от зноя и безводья, но евангельской, пустыннической жизни:

И вот в пустыне я живу,

Как птицы, даром Божьей пищи...

Но Пушкин на закате своей недолгой жизни тоже взывал к «отцам-пустынникам». Ходасевич писал: «Поэзия Лермонтова — поэзия страдающей совести.... В послелермонтовской литературе вопросы совести сделались мотивом ...преобладающим... Лермонтов первый открыто подошел к вопросу о добре и зле, не только как художник, но и как человек...» Пушкин гениальным своим чутьем перенес «змеи сердечной угрызенья» с солнечной стороны, предоставив их «бездействию ночному». Лермонтов убрал вообще каких бы то ни было свидетелей и посредников:

Как я любил, за что страдал,

Тому судья лишь Бог да совесть!..

Это отдает гордыней только для тех, кто не умеет читать «закадровый текст». Феофан Затворник говорил: «Делайте свое, а как другие на вас смотрят, не считайте того важным. Ибо верен суд только Божий. Люди же и себя плохо знают, тем паче других». Пушкин человека с нечистой совестью назвал «жалким». Лермонтов добавил к душевному целомудрию пушкинский «Веселый мир души, беспечные досуги»:

И совесть чистая с беспечностью драгою,

Хранители души, останьтесь ввек со мною!

Генералиссимус Суворов полагал совесть «внутренним светилом». В этой точке и сходятся два светоча русской культуры, ко-

торые видели по-разному все, даже море. Пушкин — во всем великолепии «свободной стихи», Лермонтов — только заливы, будь то «плоский берег» Финского или обрывистый — Тамани:

И наконец я видел море,
Но кто поэта обманул?..
Я в роковом его просторе
Великих дум не почерпнул...

Лермонтов увидел в Тамани «самый скверный городишко из всех приморских городов России». На культуроцентриста Пушкина, как и на Геродота, она произвела совсем другое впечатление: «С полуострова Таманя, древнего Тмутараканского княжества, открылись мне берега Крыма. Морем приехали мы в Керчь. Здесь увижу я развалины Митридатова гроба, здесь увижу я следы Пантикапеи, думал я — на ближней горе посереди кладбища увидел я груду камней, утесов, грубо высеченных — заметил несколько ступеней, дело рук человеческих. Гроб ли это, древнее ли основание башни — не знаю. За несколько верст остановились мы на Золотом холме. Ряды камней, ров, почти сравнившийся с землею, — вот всё, что осталось от города Пантикапеи. Нет сомнения, что много драгоценного скрывается под землею, насыпанной веками».

Море Лермонтова — небо, лунное и звездное:

Вот свет все небо озарил:
То не пожар ли Царяграда?
Иль Бог ко сводам пригвоздил
Тебя, полночная лампада,
Маяк спасительный, отрада
Плывущих по морю светил?

Но даже пятиминутная встреча Солнца и Луны приводит к так называемому кольцеобразному затмению. Луна в определённые моменты проходит между Землей и Солнцем и скрывает его от нас таким образом, что по краям видна яркая «кайма», окружающая темный диск. В год на Земле может происходить от двух до пяти солнечных затмений, а за 100 лет — 237. Неудивительно, что русская поэзия пошла за Лермонтовым, «солнцем бессонных». Приближение вплотную к Пушкину опасно — можно сгореть или стать посмешищем, что для художника практически одно и то же. Иная

природа лунного света плюс иной угол зрения спасли Лермонтова и воспитали его оригинальность.

По русскому народному календарю, Солнце встречается с Луной на Родиона-Ледолома. И если их встреча будет доброй (ясный и светлый день), то лето выдастся теплым и хорошее. Туманный и пасмурный день предвещает ненастное лето. Лермонтов, еще совсем мальчиком взваливший на себя страшную триаду творчества: «Я — или Бог — или никто!» совпал с солнцем-Пушкиным в «замене счастию» — чаянии «покоя и воли»: «Я ищу свободы и покоя». А вот Ван Гог писал: «Мы все нуждаемся в веселье и счастье, надежде и любви. Чем более страшным, старым, злым, больным, бедным я становлюсь, тем больше я хочу отыграться, создав великолепный цвет, безупречно выстроенный, блистательный». Великий цветоискатель прожил ровно столько лет, сколько Пушкин. Ни тот, ни другой наши гениальные поэты не достигли искомого даже в альтернативном варианте. Но, может быть, «слабый луч» и «тихий свет» лермонтовской вечерней звезды в чем-то оказался надежнее, долговечнее, а главное — достижимее пушкинского всесожигающего солнца:

Светись, светись, далекая звезда,
Чтоб я в ночи встречал тебя всегда…

4. Михаил и Николаи

Людей, сыгравших в судьбе Лермонтова сколь-нибудь значительную роль — и хорошую, и дурную — часто звали Николаями.

Начать с того, что так звали Царя. Лермонтов встречался с Николаем I дважды — и оба раза на обедах. 11 марта 1830 г. Николай I без предупреждения, без свиты посетил Московский университетский благородный пансион. При входе Императора встретил только старый сторож. Николай был поражен вольными порядками пансиона, поскольку шла перемена, и в коридоре кипела толпа пансионеров. Среди них наверняка был и Лермонтов.

После дуэли с де Барантом на докладе генерал-аудиториата по делу Лермонтова, который предлагал продержать Лермонтова три месяца на гауптвахте, рукой Царя начертано: «Поручика Лермонтова перевесть в Тенгинский пехотный полк тем же чином…. Николай. С.-Петербург 13 апреля 1840». Военный министр А. И. Черны-

шев сообщил вел. кн. Михаилу Павловичу, что Николай I «изволил сказать, что переводом Лермонтова в Тенгинский полк желает ограничить наказание».

Стихи «На смерть поэта» Николай I оценил как «бесстыдное вольнодумство, более чем преступное» и приказал лейб-медику выяснить, не сошел ли Лермонтов с ума. Подчеркнем, что всего три месяца назад подобный диагноз вынесли Чаадаеву, о котором скажем ниже.

В 1841 г. Николай Павлович, заметив, что поручик Лермонтов не находился при своем полку, написал резолюцию: «Зачем не при своем полку? Велеть непременно быть налицо во фронте, и отнюдь не сметь под каким бы ни было предлогом удалять от фронтовой службы при своем полку». Это распоряжение было получено на Кавказе уже после гибели Лермонтова и под «фронтом» Государь разумел не боевые действия, но караульно-уставные. Фразу Николая I «собаке — собачья смерть» передал семье Карамзина (тоже Николая) полковник Иван Лужин, флигель-адъютант Императора, якобы в Зимнем дворце слышавший это своими ушами. Царю, конечно, не глянулся роман «Герой нашего времени». Но отвратительные слова в адрес поэта оставим все же на совести флигель-адъютанта.

Училище, которое окончил Лермонтов, впоследствии назвали Николаевским.

По случаю рождения Лермонтова на квартире его отца молитствовал протоиерей Николай Петров. Он же крестил новорожденного раба Божия Михаила.

В Московском Благородном пансионе с Лермонтовым учился Николай Сатин (впоследствии они встречались на Кавказе). Сатин написал мемуары и посвятил Лермонтову плохие и пламенные либеральные стихи:

Когда поэт, сознав свое призванье,
Свой приговор народу возвестит, —
Как мощно он стихом негодованья
Народ бичует и клеймит!
Кто б ни был тот народ, — что нужды для поэта!

Поэт в сей миг не франк, не славянин,
Одною истиной душа его согрета,
Он человек, он мира гражданин!
Но горе, если он в сужденьях увлечется
Народною иль личною враждой!
На грозный суд его кой-кто лишь улыбнется
И грозный стих над целью пронесется
Хоть звучною, но слабою струной.

В Московском университете в 1832 г. начал чтение курса теории изящных искусств и археологии Николай Надеждин, тот самый, который вскоре станет редактором журнала «Телескоп» и опубликует «Философические письма» Чаадаева. Среди его слушателей были Белинский, Станкевич, Константин Аксаков, Осип Бодянский. По всей вероятности, бывал на лекциях и Лермонтов. Лекции Надеждина были блестящими импровизациями, поражавшими слушателей, хотя многие из них потом не могли воспроизвести ни одной мысли, в них содержащейся. В 1836 г. «Телескоп» был запрещен, а Надеждин сослан в Усть-Сысольск. Б. Эйхенбаум называл Чаадаева «учителем Лермонтова». Некоторые исследователи считают, что Чаадаеву посвящено лермонтовское стихотворение:

Великий муж! здесь нет награды,
Достойной доблести твоей!
Ее на небе сыщут взгляды
И не найдут среди людей.

Но беспристрастное преданье
Твой славный подвиг сохранит,
И, услыхав твое названье,
Твой сын душою закипит.
Свершит блистательную тризну
Потомок поздний над тобой
И с непритворною слезой
Промолвит: «Он любил отчизну».

Тот же Эйхенбаум отметил, что в 1816—1817 гг. «Чаадаев служил в том самом лейб-гвардии полку, в котором потом служил Лермонтов. Это тоже могло влиять на отношение Лермонтова к Чаадаеву: в полку сохранились воспоминания о Чаадаеве и личные связи с ним».

Лермонтова в школьном лазарете навещал дальний родственник его бабушки Николай Анненков с молодой женой Верой. Лермонтов, бывая в Москве, у него обедал. Анненков сделает блестящую карьеру, станет адъютантом Великого Князя Михаила, генерал-губернатором Юго-Западного края, государственным контролером империи, но в описываемую пору он — начальник штаба 6-го пехотного корпуса Вера Ивановна оставила о посещении воспоминания: «Однажды к нам приходит старая тетушка Арсеньева вся в слезах. «Батюшка мой, Николай Николаевич! — говорит она моему мужу. — Миша мой болен и лежит в лазарете школы гвардейских подпрапорщиков!»...

Мой муж обещал доброй почтенной тетушке немедленно навестить больного юношу в госпитале школы подпрапорщиков и поручить его заботам врача.

Корпус школы подпрапорщиков находился тогда возле Синего моста; позднее его перевели в другое место...

Мы отправились туда в тот же день на санях.

В первый раз я увидела будущего великого поэта Лермонтова.

Должна признаться, он мне совсем не понравился. У него был злой и угрюмый вид, его небольшие черные глаза сверкали мрачным огнем, взгляд был таким же недобрым, как и улыбка. Он был мал ростом, коренаст и некрасив, но не так изысканно и очаровательно некрасив, как Пушкин, а некрасив очень грубо и несколько даже неблагородно.

Мы нашли его не прикованным к постели, а лежащим на койке и покрытым солдатской шинелью. В таком положении он рисовал и не соблаговолил при нашем приближении подняться. Он был окружен молодыми людьми, и думаю, ради этой публики он и был так мрачен по отношению к нам, пришедшим его навестить.

Мой муж обратился к нему со словами привета и представил ему новую кузину. Он смерил меня с головы до ног уверенным и недоброжелательным взглядом. Он был желчным и нервным и имел вид злого ребенка, избалованного, наполненного собой, упрямого и неприятного до последней степени».

А еще у Николая Анненкова была сестра Варвара, поэтесса. Они с Лермонтовым вместе сочинили пародию на балладу Жуковского «Смальгольмский барон» и посвятили ее Александре Верещагиной, родственнице и приятельнице Лермонтова. Баллада Жуковского

начинается стихами: «До рассвета поднявшись, коня оседлал...». Первые строки пародии, принадлежащие Лермонтову, таковы:

До рассвета поднявшись, перо очинил
Знаменитый Югельский барон.
И кусал он, и рвал, и писал, и строчил
Письмецо к своей Сашеньке он.

В конце на оригинале — приписка: «Сочинено Михаилом Лермонтовым и Варварой Анненковой в то время, когда я читала письмо от моего жениха».

Варвара Николаевна написала и отклик на гибель Лермонтова, по сути, посвященный его неутешной бабушке:

Утешь ее! Утешь! явись во мраке ночи,
Когда смыкаются задумчивые очи,
Когда создание почиет в тишине,
Явись страдалице, утешь ее во сне.

Князь Николай Манвелов, генерал-лейтенант, а некогда — соученик Лермонтова по Школе юнкеров, нашел завалившуюся «за шкапик» тетрадку с рисунками поэта, не потерял ее и почти через полвека (1889 г.) отослал в первый лермонтовский музей. Манвелов, в отличие от многих, Лермонтова любил и дорожил памятью о нем: «...считаю себя счастливым, что могу с своей стороны принести музею в дар сохранившийся у меня экземпляр с собранием рисунков, составляющий ныне весьма, может быть, редкий памятник этого рода художественных дарований незабвенного поэта, доставшийся мне благодаря особой счастливой случайности».

Кузен Лермонтова, поступивший в Школу годом позднее него, Николай Юрьев, отдал Осипу Сенковскому «Библиотека для чтения» в журнал поэму «Хаджи Абрек» — так появилась первая серьезная публикация Лермонтова. Говорят, Юрьев, прекрасный декламатор, так зачитал хитрющего Сенковского стихами Лермонтова, что тот согласился печатать каждую строчку из-под его пера («если цензура разрешит»).

А первая домашняя публикация Лермонтова случилась в Тарханах в рукописном журнале «Утренняя заря», выходившем под

редакцией соседа бабушки, Е.А. Арсеньевой, Николая Давыдова, который общался с Лермонтовым не только в Тарханах, но и в Москве, а по некоторым данным Лермонтов бывал и в имении Давыдовых в Пачелме.

В 1830 г. в Севастополе во время чумного бунта был убит первый севастопольский военный губернатор Николай Столыпин — родной брат бабушки Лермонтова, генерал-лейтенант, герой Отечественной войны 1812 года, кавалер орденов Святого Георгия. Карантинные меры в связи с распространением эпидемии в городе предпринимались, возможно, и преувеличенно жесткие. Город мало-помалу превращался в тюрьму. День карантина обходился казне в 170 рублей — цифра по тем временам астрономическая. Городские чиновники не преминули воспользоваться щедрыми субсидиями и объявляли каждого мертвеца жертвой чумы. Бунт разгорелся в Корабельной слободке, когда населению было запрещено покидать жилища. Толпа ворвалась в дом губернатора, Столыпина вывели на улицу и забили дрекольем и камнями.

Варвара Лопухина, пожизненная любовь Лермонтова, вышла замуж за Николая Бахметева. Странно: неужели никто не замечает при сравнении портретов, как внешне похожи «некрасивый» Лермонтов и красавица Лопухина? Ей посвящены поэмы «Измаил-Бей» и «Демон» и многие стихи:

У ног других не забывал
Я взор твоих очей;
Любя других, я лишь страдал
Любовью прежних дней...

Бахметев и его родственники не допускали упоминания в печати об отношениях Вареньки и Лермонтова.

В лейб-гвардии Гродненском гусарском полку Лермонтов поселился вместе с Николаем Краснокутским в так называемом «доме сумасшедших» для холостых офицеров. Этот Краснокутский сделал подстрочный перевод сонета А. Мицкевича «Вид гор из степей Козлова», и Лермонтов тогда же перевел это стихотворение под тем же названием. Командиром полка был генерал-майор

Николай Плаутин. Он требовал разжаловать Лермонтова в рядовые после дуэли с де Барантом.

Последний вечер в мае 1840 г перед отъездом на Кавказ., откуда ему не суждено было вернуться живым, Лермонтов провел в доме писателя Николая Павлова. Славянофил Юрий Самарин записал: «Он уехал грустный. Ночь была сырая. Мы простились на крыльце».

Дорога, близ которой состоялась роковая дуэль между Лермонтовым и Мартыновым, вела в немецкую колонию Николаевскую. Население составляли саратовские немцы, переселившиеся сюда в 1835 году и проживавшие до выселения в 1941 году. О том, что Россия уделяла серьезное внимание переселению немецких колонистов на завоеванные ею земли Закавказья, свидетельствует распоряжение императора Александра I выделить на их обустройство из государственной казны 100 тыс. руб. серебром. Самой первой самостоятельной иностранной колонией здесь стала колония Каррас, основанная шотландскими миссионерами. Не забудем, что род Лермонтовых происходил из Шотландии

Убийца Лермонтова Мартынов носил то же самое имя.

МАМА И МУМУ.
Самое незаслуженно популярное произведение русской литературы

Как по релевантности, так и по умолчанию самый популярный персонаж русской литературы — спаниелька Муму. Эту героиню антикрепостнической баталии знают те, кого выгнали (в каком там классе это проходят?) — так вот из того самого класса. И отличники, что бы там ни говорили, всегда жившие в системе ЕГЭ. И те, кто вообще никогда и ничему не учился. Ни Холстомер Толстого, ни Каштанка Чехова, ни пудель Арто Куприна, ни, тем паче, Перезвон Коли Красоткина из романа Достоевского про оголтелых братьев в сотую долю не тянут до уровня мумушной фольклорности. Про Муму сложены песни и анекдоты («И всё-таки, Герасим, ты что-то недоговариваешь!»), нарисованы серии карикатур. Аллюзии на погубленную собачку возникают в политических спичах и публицистических колонках. Странно, что до сих пор нет балета, но — дело наживное. Спаниельке установлены памятники в Москве, Питере и французском Онфлёре, где Тургенев, по рассказам, встречался с Мопассаном.

Да, собственно, дом маркшейдера Лошаковского по ул. Остоженка, 37 москвичи так и зовут — «Дом Муму». Мать Тургенева 10 лет его арендовала, и сын ее, писатель, там живал. И в повести своей, как говорят, этот дом и описал. Теперь музей его имени там располагается, но почему-то экспонирует ноты певицы Виардо, а не арапники, плети и другие орудия крепостнических пыток. Повесть начинается с фразы: «В одной из отдаленных улиц Москвы…» А Кремль, между тем, и тогда из огорода был виден, и дом Всеволожского, где Михаил Бакунин, как в словарях сказывается, «сошелся со Станкевичем и Белинским» и «отдался изучению Гегеля». Может, и отдался, но не на окраине. Знать здесь селилась с Грозного царствования. И Пушкин по Остоженке бегал туда-сюда. И Провиантские склады стояли. И креативная лечебница минеральных вод доктора Лодера, от которого, опять же по легенде, пошло слово «лодырь». И Еропкин-губернатор обитал. А ему на работу надо было, чтобы близко добираться. И дворника звали

не Герасимом, а Андреем. Ну, с другой стороны, отдаленная так отдаленная. С классиком не поспоришь.

Сеть московских кафе «Му-му» никакого отношения к описываемому не имеет, звукоподражая совсем другому животному, однако сетевое присутствие на Тургеневской площади ассоциации вызывает неподменные. Косноязычная кличка фигурирует также в списке 20 самых популярных животных мира. Но в последнее время (или в последние времена?) народ стал задумываться над несообразностями «рукопожатного» сюжета. Об этом не задумался умный Герцен, назвавший Герасима «русским дядей Томом». Сравнил тоже! Герасима, привезя в Москву, обрядили честь по чести: «купили ему сапоги, сшили кафтан на лето, на зиму тулуп…», отвели помещение с отдельным входом. Работенка дворницкая не пыльная: «Занятия Герасима по новой его должности казались ему шуткой…» Выполнял он и охранные функции, так ведь на барыню никакой Бакунин не нападал. Поймал и искалечил однажды двух воров, но на что они посягали, не написано. Может, вязанкой дров бы обошлись. Не задумались и безымянные компиляторы бесчисленных сочинений об ужасах крепостничества. Только в песне на мелодию, позаимствованную из «Крестного отца», задается вполне правомерный вопрос: «Зачем Герасим утопил Муму?» Но вопрос безответно повисает в медиапространстве.

Не отвечает на него, как посмотришь с холодным вниманьем, прежде всего сам автор. И никакие политические антипатии этого факта опровергнуть не могут. «*Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я возненавидел; для этого у меня недоставало, вероятно, надлежащей выдержки, твердости характера. Мне необходимо нужно было удалиться от моего врага затем, чтобы из самой моей дали сильнее напасть на него. В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя — враг этот был крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решился бороться до конца, — с чем я поклялся никогда не примиряться. Это была моя аннибаловская клятва, и не я один дал ее себе тогда. Я и на Запад ушел, чтобы лучше ее исполнить…*» Ну, на Запад — это понятно и неизменно. А вот ненависть, судя по всему, негодный мотиватор прозаика.

Неприятности Герасима начинаются с того, что барыня озаботилась моральным обликом пьющего башмачника Капитона, который, между прочим, обучался сапожному искусству в Питере, и решила его женить, дабы семейными тяготами отвадить от спиртного: «Барыня сожалела об испорченной нравственности Капитона...» «Сожалела» — это ведь не то же самое, что «велела выпороть» или «запереть в чулане», правда? Никакого самодурства и садизма не обнаруживается и в полуриторическом барынином вопросе: «кто же за него пойдет?» Напротив, помещица отдает себе отчет в том, что жених незавидный. И когда дворецкий Гаврила сообщает, что Капитон, по его мнению, неравнодушен к «ученой прачке» Татьяне, барыня не отдает распоряжения тотчас Татьяну связать и силком везти к аналою, а советует Капитону ладком да мирком посвататься к предмету его симпатии. К тому же, если верить автору, Татьяне было уже 28 лет, то есть даже для дворовой девушки она была безнадежным перестарком. Былая красота по возрастным меркам времени, когда 40-летняя женщина считалась глубокой старухой, с нее давно, как остроумно замечает Тургенев, «соскочила». Ведь и дворецкий называет Татьяну «неладной». При этом крепостная прачка состоит у барыни на жалованье, пусть и «самом маленьком», а не просто за так полощет кружевные панталоны и крахмалит кофты. Не столько рабовладелицей, сколько работодательницей является барыня и для других дворовых.

Аморальность же барынина, как видно, заключается в том, что Татьяну она «почти в глаза не знала». Но, во-первых, что означает это «почти», а во-вторых, при таком количестве дворни прачка — совсем не та фигура, с которой общаются ежедневно и плотно. «Причудливая старуха» вообще словно нарочно ведет себя так, чтобы поставить своего сочинителя в глупое положение. Например, когда Герасим берет в оборот понравившуюся ему (совершенно без признаков взаимности) Татьяну, то есть не дает ей проходу и доводит до истерики ее начальницу, кастеляншу, и это достигает слуха барыни, та снова не прибегает к пыткам, а только посмеивается. Мало того: высылает Герасиму за его выходку с кастеляншей целковый — серебряную монету достоинством в один рубль.

Целковый в пересчете на бумажные деньги был равен 3 р.50 к. Если, допустим, нянька получала 25 бумажных рублей в месяц

(ибо сколько получала прачка, мы так и не узнали), то Герасим за, в общем, хулиганскую проделку с пригибанием головы кастелянши огреб не так уж и мало, да еще и мерой всех вещей — серебром (к золоту рубль привязали позже описываемых событий). Герасим мог на свой бонус купить 5 пудов ржаной муки и половину от этой меры — пшеничной; поболее пуда говядины; десять фунтов конопляного масла, которым приправлял пищу простой народ; поторговавшись, воз сена; сажень сосновых дров; мешков 5 картошки, а репы, пожалуй что, и все 10. Но ему ничего этого было не надо, поскольку он жил на всем готовом. В поступке барыни косвенно выказывается ее отношение к зловредной кастелянше, которую она, однако же, терпит, а не изгоняет с глаз и не бьет кнутом, как музу Некрасова.

Немота Герасима оказалась серьезным препятствием на пути оповещения барыни о его матримониальных намерениях. Каким образом он, по словам Гаврилы, «существо бессловесное», собирался вести диалог, непонятно. По каким признакам барыня должна была догадаться о чувствах дворника, тоже. Вряд ли она владела системой жестов Шарля де Лепи. Судя по всему, Герасим тоже не превзошел искусства общения на пальцах. А вот перед Татьяной вставал неизбежный выбор — идти за глухого или за пьяного. Выбор, согласитесь, не особо интересный. В глазах Гаврилы, который не рискнул доложить барыне об ухаживаниях Герасима, жених он никакой. Допустим, Гаврила лишен понятий о толерантности. Но ведь он не без оснований опасается, что отвергнутый дворник запросто устроит настоящий погром. Проблема, нет? Но разве барыня ее создала? Башмачник тоже приходит в ужас от перспективы быть прихлопнутым Герасимом с рукой, по его выражению, «Минина и Пожарского».

В антикрепостнической повести первым заговаривает о попираемом человеческом достоинстве именно просвещенный неким питерским «товарищем» Капитон: «… за что же я теперь от него страдать должен?.. все же я, однако, человек, а не какой-нибудь, в самом деле, ничтожный горшок». Просто предсмертная речь униженного Мармеладова! То есть Капитон отдает себе отчет в том, что пострадать он может отнюдь не от самодурства барыни, но от девиаций ее дворника. А так-то он совсем не против брака и даже

доволен предложением, но его оскорбляет некоторая, скажем так, неадекватность «соперника», стоящего ниже его в дворовой иерархии: «Накажи меня господин в стенах да подай мне при людях приветствие, и все я в числе человеков, а тут ведь от кого приходится...» Смиренную Татьяну тоже пугает не пьянство Капитона, а гнев Герасима: «Убьет, Гаврила Андреич, беспременно убьет». Капитон, между тем, в «заведении» грозится наложить на себя руки, так он напуган. Стоит, однако, заметить, что сапожник, несмотря на затрапезный вид (а какой конченый алкаш выглядит как денди?) не ограничен в передвижении и в средствах: «заведение» посещает и оставляет там дензнаки регулярно.

Дворецкий Гаврила, между тем, не ограничился уведомлением фигурантов, но «созвал совет», то есть пригласил их для обсуждения темы. Угроза жизни и здоровью собравшимися была единодушно признана высокой. Капитона спасения ради заперли «в чуланчик с водоочистительной машиной» (значит, дом был оснащен современной техникой, надо полагать, дворовые пили ту же очищенную воду, что и их владелица, и желудочно-кишечные эпидемии в усадьбе не бушевали). Татьяна соглашается притвориться пьяной не от забитости и бесправия, а от понимания, «что иначе она не отделается от своего обожателя». В общем, веселым пирком да за свадебку жених и невеста собрались практически без всякого принуждения.

Через год Капитона за беспробудное пьянство барыня все же ссылает в дальнюю деревню. Не сечет, не отправляет на каторгу! А мы еще недавно в ЛТП бы упекли. Роль барыни в этом браке, скорее, рекомендательная, нежели репрессивная. Она привыкла улаживать дела и быт своих крепостных. Что было бы, если бы Татьяна отказалась идти за Капитона, читателю и сослагательно не сообщается. Безропотность женщины обусловлена не крепостной зависимостью, а тем, что Тургенев не оснастил ее никакими признаками личности. Между тем, в русской литературе сколько угодно примеров «крестьянских молодок, согбенных трудом» с ярко выраженными личностными чертами, с характером и обаянием, у разбираемого автора — в том числе.

Перейдем же к собственно истории Муму. Герасим находит ее «на Крымском Броду», то есть в воде, где собачке предстоит найти и свой конец. Бродом Москва-реку под нынешним Крымским

мостом называли потому, что она летом тут мелела — воробью по колено. К тому времени Герасим, кажется, совершенно забыл свою незадавшуюся любовь. Тургенев прямо пишет, что он, пестуя собачку «испанской породы», «очень был доволен своей судьбой». Что же случилось в роковое утро? Ровно ничего, кроме того, что барыня «была в духе». Далее следует фраза: «*...в доме не очень-то любили, когда на барыню находил веселый час, потому что, во-первых, она тогда требовала от всех немедленного и полного сочувствия и сердилась, если у кого-нибудь лицо не сияло удовольствием, а во-вторых, эти вспышки у ней продолжались недолго и обыкновенно заменялись мрачным и кислым расположением духа*».

Об избалованности, лени и разгильдяйстве русской дворни написано так много, что образовался стереотип: если дворовый — значит, лоботряс, вор и пьяница. Разумеется, это далеко от действительности настолько, насколько от нее далек всякий стереотип. Но столь же общее место — зависимость неисчислимых приживалок, населявших русские усадьбы, от настроения хозяина. В принципе перепады расположений духа случаются у каждого из нас, и каждый в той или иной степени подвержен желанию заразить своим весельеа или меланхолией окружающих. И в каждой семье — а отношения в остоженской усадьбе вполне семейственные — есть свой тиран — маленький или большой, свой эмоциональный террорист и энергетический вампир. Ничем в этом смысле тургеневская барыня не примечательна. И, уж конечно, без известного привкуса капризности и своенравия барство наше представить сложно. Она, видите ли, «сердилась». Как — сердилась? Отсылала некачественно веселящихся на конюшню? Подвешивала над жаровней? Капала на голову холодную воду? Топала ногами и брызгала слюной? Ни единой поведенческой подводки не создает Тургенев под безусловно несоразмерную вине опалу, которая настигла бедную собачечку.

Герасим самолично и добровольно передает Муму по первой просьбе барыни в ее покои. Когда же барыню перемыкает на собачонку (а таки перемыкает!), не давшуюся ей в руки и непочтительно огрызнувшуюся, сдает Герасима не кто иной, как добрый Гаврила: «...может быть, немого собака-с». Недовольство поведением Муму и последствия этого ничтожного факта остаются, как ни взгляни, главными пунктами обвинения лютой крепостницы.

Происшествие с лающей по ночам собакой тоже никакого отношения к ревизской сказке не имеет. Подобное могло произойти в любом подъезде многоэтажки спального района, в любом дачном поселке, курортном городке и селе на любом историческом отрезке. Жестокое обращение с животными сегодня — огромная проблема, но далеко не такая огромная, как низкие пенсии и пособия, качество медобслуживания и образования. Едва ли и на закате царствования Николая Павловича не было других забот, кроме облагораживания отношения населения к пустобрехам, мешающим спать.

Надо сказать, дворовые люди поначалу и не помышляют причинить собаке вред. Сонный лакей Степан не свернул Муму шею, а нашел в Охотном ряду покупщика и сбыл ему животное за полтинник. Как он употребил дополнительный доход, не сообщается, но до Охотного и обратно ехал на извозчике. Можно, конечно, предположить, что дворня не решилась бы извести собаку, боясь гнева Герасима, но в чем в чем, а в сообразительности русскому человеку отказать нельзя: небось, нашли бы способ обмануть глухого дворника. Ничуть не бывало! Дворецкий Гаврила закрывает глаза на возвращение Муму, убежавшей от нового хозяина, потерявшего полтинник. Примирительный русский авось побуждает его думать, что «до барыни не дойдет». Только после повторного скандала и постигшей почтенную даму дурноты Гаврила, подпавший под подозрение, просит передать барыне, что собаки завтра же «в живых не будет». Но это пока не более чем фигура речи для успокоения хозяйкиных нервов.

Барыня, конечно, женщина въедливая. Но она скорее проверяет Гаврилу на преданность, нежели желает погубления животины. «*...подите, душа моя, к Гавриле Андреичу, поговорите с ним: неужели для него какая-нибудь собачонка дороже спокойствия, самой жизни его барыни?*» — просит она компаньонку. Мысль о том, что барыня хочет именно изничтожить его любимицу, приходит в голову именно Герасиму, о чем он знаками и сообщает Гавриле: «*Герасим посмотрел на него, указал на собаку, сделал знак рукою у своей шеи, как бы затягивая петлю, и с вопросительным лицом взглянул на дворецкого*». Гаврила соглашается с Герасимом (хотя у Тургенева написано почему-то «возразил», но, наверное, редактор «Современника» недосмотрел), просто потому, что либо

сам не видит другого выхода, либо находит, что Герасим альтернативных предложений не поймет. Вообще так называемый «простой народ» по-простому и относится к подобным ситуациям, что гуманист Тургенев немедленно же подтверждает: «— Экой чудной этот Герасим! — пропищала толстая прачка, — можно ли эдак из-за собаки проклажаться!..»

Пора уточнить, что подоплека повести вполне фрейдистская. В основе сюжета «Муму» лежит неискоренимая обида Тургенева на мать, лишившую их с братом дохода за недостаточную почтительность. Мама Варвара Петровна, в отличие от барыни из повести, порола родных детей бесперебойно: «*Матери я боялся, как огня. Меня наказывали за всякий пустяк — одним словом, муштровали, как рекрута. Редкий день проходил без розог; когда я отважился спросить, за что меня наказали, мать категорически заявляла: «Тебе об этом лучше знать, догадайся»*. Почтение и страх автора повести перед собственной родительницей так сильны, что задаваться вопросом, почему дворня в повести беспрекословно слушается барыню, которая хоть дурит и капризничает, но не проявляет никаких, помимо вербальных, поползновений к насилию, бессмысленно. Да и так ли беспрекословна эта «рабская» покорность? Вот ведь и Герасим ослушался, без спроса уйдя в деревню после варварской казни Муму. А уж алкоголик-Капитон — просто столп свободомыслия! Почему Герасиму было не взять собачку с собой? «*Он шел... с какой-то несокрушимой отвагой!*» Прекрасно! Но зачем жизнь-то такого же бесзитветного, как он сам, существа, перед этим пресекать? Кто бы стал преследовать чудо-богатыря и его питомицу за двадцать пять верст от места событий? Нет ответа!

Если вы подумали, что мы оправдываем крепостничество, так упаси нас Бог! Речь идет лишь о либеральном передергивании, столь нам привычном. Событие несоразмерно результату, причинно-следственные пропорции явно нарушены. Вот так пишут о Герасиме литературоведы «с направлением: «*Помимо своей духовной цельности, физической мощи, помимо других нравственных достоинств, которыми наделяет его писатель, этот герой может считаться образцом изображения народного героя у Тургенева и по непроницаемости своего внутреннего мира, по тому, что его психология представляет собою «черный ящик», а его по-*

ступки для посторонних наблюдателей всегда неожиданны. Он все делает как бы «вдруг». Внутренняя логика его духовной жизни непонятна окружающим, хотя и может быть приблизительно восстановлена или разгадана». Вот мы и попытались «приблизительно» разгадать. И получилось, что и приведенная цитата невольно свидетельствует о том, что самое популярное произведение русской литературы явно переоценено. Убедиться в этом легко, перечитав антикрепостнические шедевры Тургенева. Хоть «Хоря и Калиныча», хоть «Пунина и Бабурина». Потому что писать надо от правды, бесконечно высшей земных наших неустройств, а не от ненависти, мешающей дышать. И это у Тургенева получалось более чем часто. Но не в случае «Муму».

От страха автора перед матерью при горячем желании ее «разоблачить» и «заклеймить» все роли перепутаны. От страха перед цензурой выписать новую Салтычиху кишка оказывается тонка. И получается, как справедливо отметил кто-то, что Герасим не жертва барыни, а палач бедняги Муму. Он выбрал схему действий, которую ровно через 20 лет после повести Тургенева распишет по ролям могучий драматург Островский в «Бесприданнице» и вложит в уста нервического Карандышева: «Так не доставайся же ты никому!» Никакой политический режим не постановлял топить собак, а ведь до сих пор топят!

Что касается эпохи, в которой «живут и умирают» персонажи, то, пожалуй, о невыбираемых временах никто так не сказал, как полузабытый беллетрист Евгений Марков: «*Пусть меня не бичуют прогрессисты и гуманисты! Мне вдруг стало жалко нашего старого крепостного быта; его тихие и простые прелести не воскреснут для меня… Поэтому пусть простит меня добрый читатель и признает за мною некоторое законное право помечтать с сожалением об утраченном, о жизни, которая живётся один раз. Я невиновен, что эта жизнь была жизнь с крепостным правом и что её радости были, строго говоря, радости крепостников.*

Что делать? У меня не было и, конечно, не будет другой жизни».

P.S. До отмены крепостного права в России оставалось 7 лет.

ОТЦЫ И МАТЕРИ ФЕДОРА МИХАЙЛОВИЧА И ЛЬВА НИКОЛАЕВИЧА

1. «Он и есть мой сын!»

Федору Михайловичу Достоевскому всю жизнь сопутствовали «женщины на грани нервного срыва». Первое место, куда он повез жену Анну, была могила матери на Лазоревском кладбище в Москве. Мать свою, Марию Федоровну, убитую чахоткой аккурат в год гибели Пушкина и в возрасте Пушкина, Достоевский любил самозабвенно. Впрочем, сохранившиеся письма почтительного сына исполнены общих мест и эпистолярных стереотипов и нимало не свидетельствуют о том, что их писал будущий автор «Преступления и наказания»: «Всякий раз, когда я вспомню о Вас, то молю Бога о Вашем здоровии» и т.п. Но здесь сквозит фальшь, сродная той, на которой ловил себя как раз Родион Раскольников по отношению к матери с гоголевским именем Пульхерия, отказывающей себе и дочери ради него в последнем куске. Но что еще нужно «любезной матушке», как не сыновние знаки внимания, даже если они просто оправдывают ее ожидания?

Первая жена великого писателя Мария Дмитриевна дословно повторила анамнез его матери, тоже погибнув от туберкулеза. Она закатывалась многочасовыми рыданиями, страдала от мигреней. Любимая женщина Достоевского Аполлинария Суслова была склонна к вампирическому садизму. Но истерики героинь от Катерины Ивановны до Настасьи Филипповны рождены не только изматывающими «выяснениями» автора с первой женой и возлюбленной, но наверняка и материнскими выходками: поведение чахоточных отличается изрядной экзальтацией.

Истерички по типу поведения мать Мити Карамазова Аделаида Ивановна, которая бивала супруга своего Федора Павловича, и «кликушечка» — мать Ивана и Алеши, склонная к суициду. Алеша помнит «... перед образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою...» «Страшные истерические припадки» сделались с маменькой Коли Красоткина, когда она узнала о «подвиге» сына, легшего между рельсов. Психическая организация женщин Достоевско-

го тонкая, многие из них, как Катерина Ивановна или Арина Петровна Снегирева, грань срыва переходят. Далекий от адекватности Мыщкин считает Настасью Филипповну «помешанной». Но героини «второго плана» одержимы тревогой за детей и лишены мужской опеки. Мужья их — слабаки и неудачники: что штабс-капитан Снегирев, что Мармеладов. Забытый писатель Евгений Марков комментирует странную реакцию Катерины Ивановны на смерть «кормильца»: «Для неё и жизнь, и смерть мужа только ряд новых тревог, новых лишений».

Образы «светлых» матерей у Достоевского неоригинальны и собственно материнским чувством не дышат. Такова «кроткая» Софья Андреевна Долгорукова в «Подростке». Материнское начало в ней заглушено весьма смутным и идеальным «народным». Недаром Аркадий признается: «Я был как выброшенный и чуть не с самого рождения помещен в чужих людях». Ладно отец, но и мать в школьные годы посетила его единственный раз. Она сама признается сыну: «я тебя родила, а тебя не знала». «Стыдливое целомудрие» не мешает Софье Андреевне ответить на страсть Версилова и, оказавшись в щекотливом двойственном положении, поставить в такое же положение своего законного мужа Макара, да так и остаться в немыслимой позиции на долгие годы. Тройственный супружеский союз в России и сейчас — дело исключительное. У нас расстаются навек, с кровью, и измен почти никогда не прощают. А в XIX веке такое могло прийти в голову только «роману-психиатру», как назвал Достоевского Марков. В одноименной статье он подробно разобрал отношения между матерью и сыном на примере Варвары Петровны и Николая Всеволодовича Ставрогиных, избавив нас от этой необходимости. Впрочем, одна цитата об отношении Николая Ставрогина к родительнице своей не помешает: «Мальчик знал про свою мать, что она его очень любит, но вряд ли очень любил ее он сам».

Тема отцеубийства, мучившая писателя, рождена его отношением к детям. Достоевский — писатель вовсе не «отцовский», как принято считать, а в гораздо большей степени — «детский». Страдания малых сих, наказуемых без вины и обреченных на расплату до совершения греха, беззащитность существ «другой природы», как выражался Иван Карамазов, в том числе — впервые

в мировой литературе — сексуальная беззащитность ребенка (об этом толково написал литературовед В. Свинцов) занимали Достоевского сверх всякой меры. Но детские мытарства — прямое отражение отношения к ним родителей и их роли в воспитании своих и чужих детей.

Заметим попутно, что «инфернальницы» Достоевского — Настасья Филипповна и Аграфена Александровна — бездетны и беззачатны. Нет ни одной обмолвки о последствиях их образа жизни. Настасья Филипповна Барашкова идентифицирует с ребенком князя Мышкина — и бросает его, одержимая местью Тоцкому. Грушенька Светлова, которую Иван считает «зверем», а Катерина Ивановна вторит ему, аттестуя соперницу «тигром», сходным образом относится к Мите — и идет за ним в каторгу. Соня Мармеладова подменяет безумную мать своим братику и сестричкам.

В семействе Карамазовых, как совершенно справедливо пишет Мария Лосева, «На четырех братьев приходится один отец и три матери. Все три матери умирают, оставив в наследство сыновьям очень малый запас материнской любви. Смерть матерей, в которой прямо или косвенно повинен Федор Павлович, — одна из важнейших причин ненависти сыновей к отцу. Бессознательная идея мщения отцу за смерть матери, безусловно, стоит за идеей наследства...» Материнское начало у Достоевского, таким образом, часто выражено опосредованно — через отношения между братьями и через отношения наследственные, материальные. «...я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних, — говорит Иван Алеше. — Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних». Митю мать бросила малышом, сбежав с семинаристом. Когда Иван рассказывает младшему брату о насилии над детьми, он подчеркивает: «Если они на земле тоже ужасно страдают, то уж, конечно, за отцов своих ...» Но матери в монологе Ивана играют не уступают отцам в жестокости: «...интеллигентный образованный господин и его дама секут собственную дочку, младенца семи лет, розгами...»; «Девчоночку маленькую, пятилетнюю, возненавидели отец и мать...».

Нещадно лупит, при этом «любя», мать и Матрешу, соблазненную Ставрогиным (глава из романа «Бесы» «У Тихона»): «... нарвала из веника прутьев и высекла девчонку до рубцов, на моих

глазах... Матреша от розог не кричала... но как-то странно всхлипывала при каждом ударе...». При этом мать, «как и все они», то есть простолюдины, (Ставрогин в процессе «исповеди» дважды употребляет этот оборот) тревожится, когда Матреша заболевает после потрясения, и громко воет и бьется после того, как любимая дочка вешается. Садизм квартиросдатчицы Ставрогина — социальный, а не психологический, из серии «все так делают». Это единственный усвоенный ею метод воспитания.

Самоубийство девочки, возраст которой колеблется в зависимости от степени погружения Ставрогина в тему рассказа от 14 до 10 лет, принято считать следствием его отвратительный поступок. Однако из текста можно понять, что Матреша совсем не боится «насильника». Об этом говорит лично Ставрогин: «...очень скоро заметил, что она совсем меня не пугается...». Пресловутое «убийство Бога» жертва тоже относит не к своему палачу, но натурально к себе. Матреша очевидно страдает от разбуженного Ставрогиным вожделения, о чем Достоевский целомудренно (и цензурно) умалчивает, и незнакомые ощущения кажутся ей — и на самом деле являются, чего и добивался соблазнитель, — порочными.

Никакого страха не выказывает Матреша и при возвращении Николая Всеволодовича уже после происшествия: «Когда я вошёл, она не спряталась, как тогда, и не убежала». Но неподвижный взгляд (таким же взглядом наделена Лизавета Смердящая в романе «Братья Карамазовы») забитого ребенка на социальную садистку — свою мать — свидетельствует о том, что на самом деле Матреша ее-то, родительницу свою, и боится и ненавидит пуще всех — и уж точно пуще своего растлителя!

Самоубийство символически — всегда убийство собственной матери. Гибель прежде времени разбуженного взрослым для эротических переживаний ребенка в главе «У Тихона» продолжает череду суицидальных эпизодов «Братьев Карамазовых» и других романов Достоевского. М. Лосева пишет о Смердякове, пытавшемся изжить мнимый позор своего рождения: «Павел защищает свою мать, которую все оскорбляют, называя «смердящей»... потому что бессознательно считает себя главным виновником ее смерти (и Федора Павловича, разумеется)... Возможно, вешая в детстве кошек, он готовится к убийству себя как к убийце матери».

Лизавета умерла сразу после родов. Но обстоятельства, предшествующие появлению на свет Смердякова, придется проанализировать. Дело в том, что отцовство Федора Павловича является не более чем гипотезой в устах молвы — просто потому, что Карамазов-старший отличался буйством и распутством. Столь же вероятным насильником Лизаветы мог быть и беглый арестант «Карп с винтом». Недаром воспитатель Смердякова подчеркивает, что Павлуша «от банной мокроты завелся» и «произошел сей от бесова сына и от праведницы». «Бесовым сыном» Григорий скорее именует разбойника Карпа, чем своего хозяина, или некоего гипотетического насильника. Факта изнасилования не подтверждает и никто из присутствовавших при споре о том, можно ли в Смердящей увидеть женщину. Барином — и лишь «может быть» отцом — считает старшего Карамазова товарищ прокурора Ипполит Кириллович. Согласие Федора Павловича с присвоением Павлу отчества Федорович может быть объяснимо парадоксом несовершенного греха. Таким образом, далеко не факт, что Смердяков является кровным братом Дмитрия, Ивана и Алеши, что безусловно меняет контекст романа. Сиротству и неприятию своих воспитателей Смердяков обязан всеми своими деформациями.

«Доминанта героев Достоевского — самосознание», — утверждал Бахтин. Но самосознание ребенка, играющего в мире Достоевского столь важную роль, находится на стадии становления. Ребенок завершает внутриутробный период развития не сразу после появления на свет. Он защищен от внешнего мира только родителями и если и предпочитает мать отцу, то лишь как дающую пищу, а позже родители представляют для него единую систему. Илюша Снегирев, один из важных героев романа «Братья Карамазовы», сделал выбор в пользу отца. Мать его — одна из тех надорванных жизнью женщин Достоевского, которые жертвуют своей трагедии рассудком: «Но всего более поразил Алешу взгляд бедной дамы, — взгляд чрезвычайно вопросительный и в то же время ужасно надменный». Фаллический образ «пушечки», которую больная мать, поменявшись ролями с больным ребенком, выпрашивает у Илюшечки, олицетворяет всю безмерность ее женского несчастия: «— Ах, подарите мне! Нет, подарите пушечку лучше мне! — вдруг точно маленькая начала просить маменька.

Лицо ее изобразило горестное беспокойство от боязни, что ей не подарят. Коля смутился. Штабс-капитан беспокойно заволновался». Не зря, видимо, заволновался!

Катерина Ивановна Мармеладова и Арина Петровна Снегирева, предоставленные самим себе в своем безумии, — как бы коллективный король Лир. Благородный Илюша бросается слабыми своими силенками защищать честь отца, оскорбленного Митей, а полоумной матери преподносит яблочко. Арина Петровна постоянно жалуется на одиночество и нелюбовь ближних. Матерей герои Достоевского воспринимают такими как есть. Отцов — такими, какими хотели бы их видеть. Потому так болезненно реагируют на их «закидоны» или унижения. «Мать принадлежит феноменальному миру, отец ноуменальному», — замечает иерусалимский исследователь В. Мерлин. Аркадий Долгорукий считает свою мать «бесконечно высшим мертвецом» (Тоцкий, долго выжидавший, когда раскроется бутон, на который он положил глаз, называет Настасью Филипповну «нежившей душой), а Версилов вообще полагает, что «русская женщина — женщиной никогда не бывает», притом будучи уверен, что его невенчанная жена — «лучшая из всех женщин, каких я встречал на свете» (почти то же говорит Ставрогин о своей юродивой жене, есть тоже «неженщине»: «она всех нас лучше»). В связи с этим стоит привести довольно длинную цитату из «Братьев Карамазовых» — диалог детей докторши, квартирантки Красоткиных, чья служанка Катерина «неожиданно для своей барыни объявила ей, что намерена родить к утру ребеночка».

«Никогда, никогда я не поверю, — горячо лепетала Настя, — что маленьких деток повивальные бабушки находят в огороде между грядками с капустой. Теперь уж зима, и никаких грядок нет, и бабушка не могла принести Катерине дочку.

— Фью! — присвистнул про себя Коля.

— Или вот как: они приносят откуда-нибудь, но только тем, которые замуж выходят.

Костя пристально смотрел на Настю, глубокомысленно слушал и соображал.

— Настя, какая ты дура, — произнес он наконец твердо и не горячась, — какой же может быть у Катерины ребеночек, когда она не замужем?

Настя ужасно загорячилась.

— Ты ничего не понимаешь, — раздражительно оборвала она, — может у нее муж был, но только в тюрьме сидит, а она вот и родила.

— Да разве у нее муж в тюрьме сидит? — важно осведомился положительный Костя.

— Или вот что, — стремительно перебила Настя, совершенно бросив и забыв свою первую гипотезу: — у нее нет мужа, это ты прав, но она хочет выйти замуж, вот и стала думать, как выйдет замуж, и всё думала, всё думала, и до тех пор думала, что вот он у ней и стал не муж, а ребеночек».

Замена отсутствующего мужа «ребеночком» символизирует чудесное, по сути непорочное зачатие в восприятии отнюдь не только детей: «Как случилось, что никто этого не заметил заранее, было для всех почти чудом», — отмечает повествователь. В то же время необычайное событие в доме Красоткиных словно подтверждает слова Версилова о русской женщине. Воплощение этого «не бывает» — Лизавета Смердящая, мать, которая не в состоянии осознать собственное материнство, но не лишена природой способности к деторождению. Почти никогда не фиксируются исследователи на родителях Лизаветы. Но автором они не забыты: «Отец ее был бездомный, разорившийся и хворый мещанин Илья, сильно запивавший и приживавший уже много лет в роде работника у одних зажиточных хозяев... Мать же Лизаветы давно померла». Еще один отец-лузер, «болезненный и злобный», «бесчеловечно» бивший Лизавету, и еще одна отсутствующая мать, судьбу которой Смердящая бессознательно повторяет при родах: «Младенец лежал подле нее, а она помирала подле него». Характерно, что город полюбил Лизавету лишь после смерти отца: убогая «стала всем богомольным лицам в городе еще милее, как сирота». Между тем, Хоромоножке — Марье Ставрогиной — сочувствуют все, и даже ее шутовской муж признается в том, что ее «уважает». Смердяков, сын Лизаветы, круглый сирота, «милее» никому не становится.

Но ни Смердяков, ни достоевисты не видят очевидного. Возможно, что признание в Смердящей женщины — единственный поступок старшего Карамазова, оправдывающий его безумную жизнь. Итак, все началось со спора «подгулявших господ»: «Одному барченку пришел вдруг в голову совершенно эксцентрический

вопрос на невозможную тему: «можно ли дескать, хотя кому бы то ни было, счесть такого зверя за женщину, вот хоть бы теперь, и пр.». Все с гордым омерзением решили, что нельзя. Но в этой кучке случился Федор Павлович, и он мигом выскочил и решил, что можно счесть за женщину, даже очень, и что тут даже нечто особого рода пикантное, и пр. и пр.».

Образ Федора Павловича Карамазова, как это сплошь и рядом случается в большой литературе, не застал во времени и требует сегодня нового прочтения. Вот что он говорит сыновьям — старшему и младшему: «...для меня... даже во всю мою жизнь не было безобразной женщины, вот мое правило!.. По моему правилу во всякой женщине можно найти чрезвычайно, чорт возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь... Для меня мовешек не существовало: уж одно то, что она женщина, уж это одно половина всего... да где вам это понять! Даже вьельфильки, и в тех иногда отыщешь такое, что только диву дашься на прочих дураков, как это ей состариться дали и до сих пор не заметили!»

Внимание к «даже вьельфилькам» (старым девам), возможно, в глазах самого автора служащее подтверждением пресловутого карамазовского «разврата», читается скорее как универсальный взгляд на женщину без шовинистической оппозиции «красивая — некрасивая». И то, что этот взгляд препоручен далеко не самому обаятельному персонажу «Братьев Карамазовых», говорит о куда более многообразных трактовках, чем принято думать. Все это не делает Федора Павловича лучше, чем он показан в романе, но корректирует отношение к нему и его подлому убийству.

Отец как смиренный восприемник новорожденного по подобию Иосифа Обручника, между тем, у Достоевского есть. Его фамилия Шатов. В «Бесах» кратко описана его биография: «Шатов был прежде студентом и был исключен после одной студентской истории из университета; в детстве же был учеником Степана Трофимовича, а родился крепостным Варвары Петровны, от покойного камердинера ее Павла Федорова, и был ею облагодетельствован. Не любила она его за гордость и неблагодарность...» Снова смерть отца, которого заменил гуру Верховенский, выражавший отношение к опекаемому словами: «Шатова надо сначала связать, а потом уж с ним рассуждать». Ни слова о матери — ее будто совсем не было.

Нелюбовь воспитательницы, матери Ставрогина. Варвара Петровна и Степан Трофимович близки еще и «педагогически». Это отметил тот же Марков: «Портрет Петра Степановича нарисован так, что его кровное родство с отцом-паразитом, с отцом, которого возвышенная болтовня уживается с самыми беспринципными поступками, выступает наружу так же ярко, как родство натуры Ставрогина с его матерью». Породивший монстра Петрушу держится рядом с породившей монструозного «принца Гарри», как зовет Варвара Петровна сына, оправдывая самые мерзкие его поступки — даже дурацкий брак с Хромоножкой.

Безответная любовь Шатова к «бойкой русской барышне», ставшей от безысходности или внезапного каприза на три недели его женой. С родной сестрой отношения «самые редкие и отдаленные». «Вихор, который ни за что не хотел пригладиться и стоял торчком» — Иван Павлович Шатов во всей красе. Каким может стать человек, получивший в детстве такие прививки? Однако он, а не Ставрогин и тем более не Петруша Верховенский считает себя монстром, «которого можно возить и показывать лишь на ярмарках». Этот неуклюжий, нелепый и нелюдимый человек без рассуждений принимает ребенка, рожденного его беглой женой от Николая Ставрогина. Монолог еще одной заговорившей «валаамовой ослицы» (это сравнение Федор Павлович, как помним, применял к Смердякову) — неслыханный гимн отцовству.

Повитуха изумляется, видя сострадание Шатова роженице: «Видала я глупых отцов в таких случаях, тоже с ума сходят. Но ведь те по крайней мере...» Подвиг усыновления выше функции отцовства, а в ряде случаев — и материнства, тем более что Шатов — единственный из героев, кто осмелился взбунтоваться против бесовской притягательности биологического отца ребенка, который и не помышляет позаботиться о младенце. Пьяненький Мармеладов тоже усыновил детей своей жены, но не справился с ролью, сломался, отступил перед зверем жизни. Подлинное отцеубийство, таким образом, происходит во время ритуальной расправы «нигилистов» над Шатовым.

На вопрос повитухи: «Усыновляете?» Шатов бестрепетно отвечает: «Он и есть мой сын». Андрей Воронцов в работе «Достоевский и идеал человека» пишет: «...это не фигура речи, не императивный

оборот, означающий бесповоротность решения об усыновлении. Шатов убежден, что родился его сын, хотя и вовсе не сошел с ума — напротив, он переживает самые светлые минуты в своей жизни». Здесь проявляется «сверхвременное значение» романа «Бесы», о котором писал С.И. Гессен. «Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, законченный, как не бывает от рук человеческих, новая мысль и новая любовь, даже страшно... И нет ничего выше на свете!»

2. «Лучше тебя нет!»

На школьных смотрах художественной самодеятельности монолог Олега Кошевого из «Молодой гвардии» А. Фадеева был, как казалось, навечно закреплён в обязательной программе вместе со стихами о советском паспорте и песней «Ленин — это весны цветенье». В результате идеолого-воспитательных пересолов многое унесло из тех славных времён в безвозвратный океан забвения. Проникновенный гимн героического юноши, сброшенного вместе с товарищами в краснодонскую шахту, постигла вроде бы та же участь. Но не так давно довелось выступать в районной библиотеке аккурат в День матери. Этот американский праздник назначили у нас на последнее воскресенье ноября. Русский ноябрь с невразумительным «народным единством», неадекватно заменившим ритуальные «октябрьские», и так-то пережить мудрено. А тут надо оформлять зал, собирать публику, организовывать чаепитие и, конечно, готовить хоть какую программу. И вот на небольшое возвышение, символизирующее сцену, выходит мальчонка и начинает — тихо, не очень уверенно: «...Мама, мама! Я помню руки твои с того мгновения, как я стал сознавать себя на свете».

Публику, как обычно на таких мероприятиях, составляли в основном люди пожилые. Да ещё подвижническая классная дама привела (в воскресенье-то!) группу из соседнего общежития медицинского колледжа. Будущие акушерки и медсёстры (среди них необъяснимо затесалась парочка медбратьев) откровенно отбывали повинность. А мальчик тем временем набирал голосок: «...но больше всего на веки вечные запомнил я, как нежно гладили эти руки, чуть-чуть шершавые и такие прохладные и тёплые, как они гладили мои волосы и шею, и грудь... И ты глядела на меня... такая тихая, светлая...»

Зал сперва напряжённо молчал, вспоминая… К финалу уже плакали, кажется, все. Даже медбратья жвачку за щеками затаили. Так бывает, когда люди слышат нечто эмоционально ожидаемое, близкое и ответно чувствуют нечто заложенное в самом их существе. А я вдруг поняла, что Фадеева вовсе не голословно называли «красным Толстым». И не столько из-за довольно натянутой параллели между «Разгромом» и «Войной и миром», но прежде всего — из-за этого монолога о материнских руках, о нежной тактильной связи между матерью и ребёнком. Сравните с текстом Фадеева строки из толстовской повести «Детство»: «Когда я стараюсь вспомнить матушку такою, какою она была в это время, мне представляются только её карие глаза, выражающие всегда одинаковую доброту и любовь… нежная сухая рука, которая так часто меня ласкала и которую я так часто целовал…»

При чём тут Толстой? При том, что Лев наш Николаевич — непревзойдённый проводник русского материнского начала — одного из символов веры народа, который Родину неизменно и нерасторжимо ассоциирует с матерью (в отличие от нордического отцовского *фатер*ланда). При чём тут мать, о которой теперь вспоминают не один, а целых два раза в году? При том, что культ матери сохранился только в криминальном мире, а в соседней Молдавии (если ассоциация с ЕС не вызовет тех же событий, аналогичных украинским) из официальных документов скоро изымут слова «отец» и «мать», а вместо них будет «один из родителей». Но и «родитель» со временем заменят на «опекун», как уже произошло во многих европейских странах. При том, что традиции эмоциональные сохранить не менее, а может, и более важно, чем культурные и бытовые.

Литературовед и санскритолог, уроженец Таврической губернии Д. Овсянико-Куликовский образ Натальи Николаевны Иртеньевой из повести «Детство» считал неудачей: «…этот образ как бы подёрнут туманом, он — не портрет живого человека, он — почти бледный призрак, вызванный из загробного мира». При этом профессор Новороссийского университета Овсянико-Куликовский догадывался, что при создании образа «Толстым руководила именно потребность узнать свою мать, постигнуть её руку, почувствовать её неосуществившуюся материнскую ласку и любовь». Профессор

не мог не понимать, что одна из причин этой «туманности» — раннее сиротство Толстого: матери он лишился в полтора года, отца — в семь лет. Толстой недаром писал: «Как реальное физическое существо, — я не могу себе представить её. Я отчасти рад этому, потому что в представлении моём о ней есть только её духовный облик, и всё, что я знал о ней, — всё прекрасно...»

Лишь совсем недавно исследовательница из Казани Т. Карпеева по этому «духовному облику» разгадала изобразительную загадку повести «Детство»: «Портрет матери создан по законам иконописи. Икона способствует преображению нашего естества, катарсису, исцелению, а созерцание иконы предполагает собирание человека к тому, что в нём самое главное, к его центру, к образу Божию в нём... Икона-текст — не столько носитель информации, сколько возбудитель информации внутри созерцающего». Кому-то эта версия, может быть, покажется натянутой, как любая сакрализация литературного текста. Но следующей «информацией», которую «возбудила» в Льве Николаевиче неутихающая память о матери, Марии Николаевне Волконской, стал образ Марьи Николаевны Болконской, княжны Марьи, кроткой жертвенницы, нравственного идеала женщины в представлении автора.

Литературовед Е. Базарова замечательно описала опору и упование русской аристократической литературы на женщин: «Л.Н.Толстой верно отобразил превалирующую в России середины XIX в. модель воспитания в дворянских семьях. Эта модель характеризуется, в частности, доминированием женского начала; во-вторых, некоторым возвышением, идеализацией образа матери; в-третьих, непременным наличием, выражаясь языком психоаналитиков, «промежуточных объектов» — функционально «материнских фигур», всех незабвенных «нянюшек», «мамушек» и «бабушек» русской литературы... И не случайно поэтому русскую культуру называют по преимуществу женской в том смысле, что почти непременными чертами мужчин-персонажей литературы прошлого века были такие «женские» черты, как повышенная эмоциональность, душевная тонкость, чуткость, избыточная рефлексия».

«Женское воспитание», однако, не испортило классиков отечественной словесности и нимало не навредило их маскулинности.

А тенденция постепенно, по мере включения женщин в процесс индустриализации, пошла вниз и стала общенародной, что отразилось в строке Е. Евтушенко «Россия наша держится на бабушках». Отцовское воспитание в повести «Детство» сводится к уничижительной фразе: «Не нужно было танцевать, если не умеешь!» Хотя есть у Толстого и «отрицательные» матери. Взять хоть княгиню Курагину, завидующую молодости и своей дочери. Или мать Вронского, которая довольна незаконной связью сына в том числе потому, «что столь понравившаяся ей Каренина… была всё-таки такая же, как и все красивые и порядочные женщины, по понятиям графини Вронской». Но иконописный образ maman словно на всю жизнь задал великому писателю планку идеала. И по завету той, неосязаемой: «Смотри, всегда люби меня, никогда не забывай», — Толстой перед единственной иконой, которую признавал, пожизненно служил торжественную литургию, посвящённую Матери.

Всем памятны толстовские матроны, как графиня Ростова или тётушка Ахросимова, у которой, напомним, четыре сына служат Отечеству. Да и Наташа в финале становится почтенной матерью семейства. Но мало кто знает, что не только Горький, но и Толстой писал повесть «Мать» (1891 г.), где хотел на примере своей семьи показать, что во всём, что не нравилось ему в собственных детях, виновата их мать (в повести — Марья Александровна). Но, как сказал Лев Николаевич в заметках о чеховской «Душечке», «бог поэзии спас его». Ведь и в замысле «Детства» лежал показ судьбы несчастного молодого человека, сироты и бастарда, а в итоге вышла лирическая поэма памяти.

Повесть «Мать» осталась недописанной. Однако не дописанное Толстым полнее завершённого и переизданного сонмом нетолстых. В набросках обозначена тема материнской верности, невозможности предать даже «неудачное» дитя: «Больше всех она любила говорить о Пете. Это был неудавшийся член семьи, промотавший всё, что имел, не плативший долгов и мучавший больше всех других свою мать. Но она больше всех любила его, сквозь его гадости видя и любя его «золотое сердце»…»

Но есть у Толстого ещё одна фабула, которую невозможно не заметить и которая наиболее сильно пострадала в постмодернистских «дискурсах» и «нарративах». Это — верность ребёнка матери

и памяти о ней. Княжна Марья, впрочем, так же истово служит самодуру-отцу и убивается после его кончины. Но общий вектор от этого не меняется. Начатая «Детством», фабула находит полное выражение, безусловно, в «Анне Карениной». Многоуровневая и полифоничная структура романа включает и «зарифмованное» противопоставление двух матерей — «счастливой» Долли и «несчастной» Анны. Долли Облонская словно закрывается детьми от мыслей о муже, «который не любил её». Жизнь Анны с нелюбимым мужем наполнена любовью к сыну, «хотя свою роль любящей матери она несколько преувеличенно подчёркивала». То есть Серёжа для Анны — тоже прикрытие той «фальши», которую чувствует Долли в семье золовки. Но Долли — после уговоров Анны — остаётся тянуть свою семейную лямку, тогда как Анну необоримая страсть к Вронскому заставляет перешагнуть через сына.

Сцену тайного свидания Анны с Серёжей В. Набоков куртуазно назвал «очаровательной». А упомянутый Овсянико-Куликовский — «одной из самых изумительных, одной из самых бессмертных страниц во всемирной литературе». Эта сцена и правда уникальна по многим параметрам сразу. Остановимся лишь на ключевом. Страшная ложь Каренина-старшего устами своей клевретки Лидии Ивановны — ложь о смерти Анны — не могла пройти мимо сознания 10-летнего мальчика. Можно только догадываться, как Серёжа мучился и страдал при мысли о том, что его мамы больше нет. Но Толстой опускает преамбулу, которая литературно была бы чрезвычайно выгодна, — он ни словом не обмолвливается о терзаниях мальчика, оставляя главное: Серёжа либо действительно не допускает мысли о смерти матери, либо при её появлении прибегает ко лжи «во спасение»: «— Ты не думал, что я умерла? — Никогда не верил». В этом диалоге Николенька Иртеньев словно перекликается со своим старшим братом (Николеньке 6 лет). Но и Анна аукается с Натальей Николаевной, задавая сакраментальный вопрос: «Ты не забудешь меня?» (ср. в «Детстве»: «Если не будет твоей maman, ты её не забудешь?») Николенька потерял мать — и навсегда обрёл её образ. Не поддавшийся на жестокий обман взрослых Серёжа — вскоре потеряет. Но произволением своего автора, его проникновением в детский мир этих придуманных мальчиков и нашим читатель-

ским одушевлением героев и сочувствием им оба останутся верны своим матерям и не осквернят их памяти.

Ощущение маленького Серёжи: «...он видел, что она страдает, и ему было жаль её», кажется, навсегда потеряно писателями, сочинившими на русском языке и поведавшими за последние десятилетия и о своих матерях, и о «промежуточных объектах», кажется, все возможные гадости. Но неужели невротические откровения П. Санаева о душевнобольной бабушке заплинтусного героя равновесны короткому сыновнему возгласу Серёжи Каренина:

— Лучше тебя нет!..

СКОЛЬКО БУДУТ СТАВИТЬ ЧЕХОВА?

17 октября 1896 г. в Александринском Императорском театре с треском провалилась премьера ныне самой репертуарной пьесы мирового театра комедия «Чайка» сочинения А.П. Чехова. Следующие спектакли прошли удачнее, но послевкусие провала осталось. Почему же сама великая Комиссаржевская, игравшая Нину Заречную, не спасла положения? Зритель не оценил новизны драматургии? Но в Александринке с недурными сборами шел «Иванов» того же автора с М. Савиной. Правда, в день премьеры на главной казенной сцене империи был назначен бенефис комедиантки г-жи Левкеевой. Водевили с бенефициантами игрались после основного спектакля, но в афише-то стояло «комедия». Да и сам автор указал, что создал не трагедию и не драму. Особых «бенефисных» зрителей, заполнивших зал, критики презрительно называли «гостинодворцами». Они выложили деньги в расчете от души посмеяться. Комедия, прямо скажем, оказалась не смешной, да еще и ничем не напоминала виденное прежде. Русский репертуарный театр находился на переходе от актерского к режиссерскому. Драматургия Чехова — без конфликтов, без распределенного по актам внятного сюжета, где и пресловутое ружье на сцене не висит, и никакой вишневый сад на заднике не нарисован — толкала Мельпомену к этому переходу изо всех сил. Поэтому режиссеру премьерного спектакля тоже досталось от критиков на орехи. «Чайку» поставил главный режиссер Императорской сцены — Евтихий Карпов. Возлюбленный Веры Ко-

миссаржевской, он носил красную косоворотку, имел за плечами тюрьму и ссылку за причастность к «Земле и воле». Завсегдатаи партера и поклонники примадонны вынесли приговор карповской режиссуре: «Срепетовка плохая». Однако, судя по многим сохранившимся свидетельствам, «срепетовка», то есть работа с актерами, мизансценами и разгадывание авторского замысла, была нормальная. Карпов трудился добросовестно, вот только не понял, что имеет дело с совершенно новым сценическим принципом и ходом действия.

Единственным, кто попытался нащупать причину провала, был вечный чеховский друг-соперник и прототип, в том числе и персонажа «Чайки», Тригорина, Игнатий Потапенко. Самое смешное, что на премьере Потапенко не был, видимо, избегая встречи с Ликой Мизиновой — еще одним прототипом, за сердце которой боролись друзья-литераторы. Через 10 дней после катастрофы Потапенко, сходив-таки на спектакль, под псевдонимом «Фингал» выдал рецензию в суворинском «Новом времени». Суворин много поспособствовал появлению пьес Чехова в Александринке. Рецензия весьма уклончива: Потапенко хочет и не обидеть друга, и не скомпрометировать театральный цех, к коему сам принадлежит: «Чехов сделал ошибку, выставив в своей пьесе писателей... Потому, что публике нет дела до писателя, она равнодушна к его внутренней жизни. Когда на сцене изображаются страдания губернского секретаря или статского советника, между публикой и сценой тотчас устанавливаются незримые нити, она готова и ахать, и сочувствовать, и плакать, потому что... все делают дело, ей понятное, все они служат её простым, осязаемым житейским интересам». Главное слово здесь — «осязаемым». Всего через два года происходит чудо. Премьера «Чайки» прогремела на сцене Московского Художественного театра. За ней триумфально последовал «Дядя Ваня», в начале 1901 г. — «Три сестры» в интерпретации В.И. Немировича-Данченко, которые идут по сей день. В начале 1904 грянул «Вишневый сад». Станиславский и Немирович нашли в авангардной драматургии оправдание своих идей, Чехов обрел непревзойденных интерпретаторов, а мировой театр — самого после Шекспира постановочного автора. Количество спектаклей по пьесам великого рассказчика и драматурга на

сценах Великобритании и Германии, Франции, Китая и Японии, Канады и Кореи счету не поддаются. Практически вся проза Чехова экранизирована, начиная с 1911 г., — и не по одному разу.

С режиссерами понятно. Совсем недавно А. Кончаловский сказал: «Ставить Чехова — это как залезать на Эверест для режиссера». Кому же не хочется покорить Эверест? Но что случилось со зрителем образца 1898 г.? Потерял вкус к веселью? Нет, по сей день хохочет как безумный. Не мог же человек, возросший на водевилях и купцах Островского, за два года коренным образом изменить восприятие? Выходит, мог! Чехов подвел сначала его к тому, о чем позже сказала не любившая его Ахматова — о том, что приближается «Настоящий Двадцатый Век».

Чехов провидел его не в войнах и революциях, но во всемирном «Андрее Ефимыче» и «Матрене Савишне», «жизнь которых… была бы совершенно пуста и похожа на жизнь амебы, если бы не страдания». Человеку предстояло потерять Бога, близких, Родину, и только страдания, не прекращающаяся жизнь души позволила ему сохраниться. 160 лет назад родился тот, кто первым показал эту невидимую жизнь — Антон Павлович Чехов. Вот уже и следующий век разменял первую двадцатку, а пьесу «про писателя» все ставят и ставят. Рецепт доктора Чехова прост: «На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость – негодованием, на мерзость – отвращением. По-моему, это, собственно, и называется жизнью».

ИЗ КНИГИ «ГОЛОД-ГОГОЛЬ»

Послание неимущим

Николай Васильевич Гоголь — второе после Пушкина Солнце нашей поэзии, бесценный пушкинский подарок всем нам. Но подарок с секретом. Открываешь крышку шкатулки, думая, что внутри — сладости, а оттуда вырывается пламя. Так в статье из «Выбранных мест» Гоголь, думая, что пишет о Пушкине, написал о себе: «Всё становится у него отдельною картиной; всё предмет его; изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком твореньи Бога, — его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из нее никакого примененья к жизни в потребность человеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницы ни для кого из тех, которые глухи к поэзии».

Гоголь — второе солнце, но солнце темное, sol niger, сакральный символ древних славян, олицетворяющий связь с предками. На таких основаниях держится глубоко архаический, протозоический мир Гоголя, в котором начало религиозное круто сплавлено с магическим. Химия творчества у Гоголя то и дело превращается в алхимию. В. Розанов, всю жизнь сражавшийся с Гоголем, писал: «Свет искусства, льющийся из него, заливает всё. Теряешь осязание, зрение и веришь только ему». Но ведь в темноту и погружаешься, когда «теряешь зрение». «Вспомните *египетские тьмы*... — пишет Гоголь в статье из «Выбранных мест» «Страхи и ужасы России».— Слепая ночь обняла их вдруг, среди бела дня...». Но взамен «бела дня» слепец обретает мир своего воображения.

Архаическая «темнота» и главная тайна Гоголя заключена в его языке. Поколению гаджетов этот язык уже не внятен. Хорошая, добрая девочка плакала над «Вечерами на хуторе...»: «Ничего не понимаю!». Но от того, понимаем ли мы язык Гоголя, наше существование зависит ничуть не меньше, чем от стратегических вооружений. Тайна Гоголя чужда «прогрессу». Ее можно постичь — отчасти — лишь в сакральной связи с Родом и Богом, в причудливом русском смешении канонического с языческим. Поэтому Гоголя так любили и прекрасно понимали крестьяне, не окончившие университетов.

В то же время эстетически Гоголь — абсолютно средневековый раблезианский тип. Только русское средневековье началось позже европейского и затянулось до второй половины XIX века. Описание еды составляет добрую половину его текстов. Чревоугодие помстилось Гоголю на пороге смерти самым страшным, непростимым грехом. Но в творчестве его постоянно преследовал средневековый страх голода, словно Третий всадник Апокалипсиса — Голод — с весами, отмеряющими скудные толики зерна, всегда стоял перед его взором.

В одном из римских писем Гоголь описывает памятник на могиле булочника: «Монумент очень велик (булочник был очень тщеславен). На нем барельеф; на барельефе изображено печение хлеба, где супруга его месит тесто». Хлеб — один из ключевых архетипов гоголевской архаики, нерасторжимости с Матерью-Землей, одновременно главный русский символ насыщения и благоденствия, и прообраз евангельского Хлеба Жизни: «Я хлеб живый, сшедший с небес; ядущий хлеб сей будет жить вовек…» (Ин.6:48-51). Известна совершенно гоголевская фраза, сказанная Пушкину графом Шереметьевым: «Худо, брат, жить в Париже: есть нечего; черного хлеба не допросишься!». Сегодняшние низкоуглеводные диеты не случайно первым делом изгоняют из рациона хлеб. Возможностью отказа от хлеба определяется нынешний уровень благосостояния.

Каждый, кто писал о Гоголе, добавлял к символическому барельефу на надгробии гения нечто свое по русской пословице: «*Дитятко что тесто, как замесил, так и выросло*». Князь Урусов говорил об устных рассказах, на которые Гоголь был большой мастак: «Это было малороссийское сало, посыпанное крупною аристофановскою солью». Во фразе Урусова в гоголевское тесто подмешана античность. Смешение и смещение времен, «всеедная ярмарка» истории с доисторическим бытованием человека — вот состав гоголевского «хлебопечения». Вторая необъятная тема у Гоголя — вода. Вода как вещество, которую философ Гастон Башляр именует «женским знаком», и духи воды — от «Майской ночи» до волшебного описания «Днепра при тихой погоде», с заучивания которого у русских школьников начинается аллергия на классику. Священные воды Днепра связывают Гоголя со священным Нилом — символом древнего Египта. Диодор Сицилийский писал: «Тем, кто видит наводнение Нила,

оно кажется удивительным. Ибо в то время, как все другие реки начинают убывать во время летнего солнцестояния...только он один тогда, начиная подниматься, день за днем увеличивается настолько, что под конец затопляет почти весь Египет». Трудно отвлечься от текстологических совпадений с описанием Днепра из самой мистической, самой зловещей повести Гоголя «Страшная месть». При этом по справедливой реплике Андрея Белого: **«...**не изучал Гоголь восточной мистической литературы». Египетские аллюзии заметил снова «супротивный» Розанов: « ...дивным гением или атавизмом своим перенесся в центральные таинства Египта... и даже просто разгадал эти таинства!..» В древнем гимне, восхваляющем Нил, поется: «Приносящий пищу, богатый едою».

В гимне Днепру говорится о том, что река держит все звезды «в темном лоне своем». Художественным ли гением, архаическим ли («атомным») мышлением Гоголь не только вобрал своим «темным лоном» всю мировую культуру, бывшую до него, но и провидел далеко не светлое будущее, печальными свидетелями которого мы являемся. В повести об Иване Федоровиче Шпоньке присутствует вполне постмодернистская сцена со словами, писанными на «сподке» пирожков, которые пеклись на листках из тетрадки рассказчика. В отрывке «Жизнь» («Бедному сыну пустыни снится сон») Гоголь обобщил культурные эпохи человечества. Характерно, что «Жизнь» предшествует статье «Последний день Помпеи». В статье «О преподавании всеобщей истории» написано: «Всеобщая история...должна обнять вдруг и в полной картине все человечество, составить одну величественную поэму». Не отсюда ли вывел Достоевский идею русской всечеловечности, соприсутствия русского духа одновременно везде, при этом сохраняя в сердце поэтическое ядро России? О. Шпенглер в «Закате Европы» заметил: «Египетское бытие — это бытие странника, бред. Всегда в каком-то одном направлении...Его прасимвол... скорее всего можно прояснить словом *путь*». Странничество Гоголя многократно обсуждено и опоэтизировано. *Путь* Гоголя остается неразгаданным.

В письме Жуковскому из Неаполя читаем: «Во время чтенья душа исполняется стройного согласия, а по прочтении удовлетворена: ничего не хочется, ничего не желается, не подымается в сердце движенье негодованья противу брата, но скорее в нем

струится елей всепрощающей любви к брату... Искусство есть примиренье с жизнью!».

Сам Гоголь если и примирился с жизнью, то не с собой. И суть не в том, сжег ли он второй том «Мертвых душ», а в том, что гениальный творец находился в моральном конфликте со своим гением и не смог его преодолеть. Это неотъемлемое свойство художника, но далеко не идеальное качество христианина, которым Гоголь истово старался сделаться в конце Пути. Глобальный мир подошел к пределу, предугаданному великим славянским словотворцем более чем полтора столетия назад: «Задумался древний Египет, увитый иероглифами, понижая ниже свои пирамиды; беспокойно глянула прекрасная Греция; опустил очи Рим на железные свои копья; приникла ухом великая Азия с народами-пастырями; нагнулся Арарат, древний прапращур земли...».

Культура потеряла — и продолжает по крупицам терять — свои корневые функции. Она никого не воспитывает, ничему не учит, но лишь надсадно развлекает и отвлекает. Литература не делает и этого — она просто никому не интересна, а язык и смысловой ряд ее вершин все менее доступен. Гоголь в «Завещании» написал снова о трапезе: «Прошу... помолиться покрепче о душе моей, а вместо всяких погребальных почестей угостить от меня простым обедом нескольких не имущих насущного хлеба». Конечно, назвать роскошное пиршество его сочинений «простым обедом» сложно. «Литературное, кажущееся иногда столь неправдоподобным, слово Гоголя близко и нашей жизни — тоже теряющей границу между мертвыми и живыми душами»,— говорил епископ Иоанн Шаховской.

В повести — или поэме — «Невский проспект» ранним имперским утром «весь Петербург пахнет горячими, только что выпеченными хлебами». Доступными, заметим, извозчику, сапожнику, цирюльнику Ивану Яковлевичу, даже капитану Копейкину. Но, выполняя последнюю волю величайшего из писавших по-русски художников, озаботимся и мы «не имущими хлеба насущного» и попытаемся их накормить. Сделать это насильно не получается — и никогда не получалось. Будем уповать на то, что новое издание сочинений Николая Васильевича Гоголя каким-то образом раззадорит аппетит, угасший от искусственных заменителей пищи и таблеток для похудения.

1. Гоголь-кишечник

Акрагантяне едят так, словно завтра умрут...
Эмпедокл

Быстро все превращается в человеке...
Гоголь. «Мертвые души»

Растабуирование «немыслимого» — процесс объективный. Сколько бы мы ни апеллировали к «ценностному сознанию», «традиции» и «языковому поведению», эпоха постмодерна что ни день прорубает в нашем сознании новое «окно Овертона», стирая границы запретного. Чтобы не путаться в определениях, приведем кажущееся наиболее точным. Пензенский ученый, доктор социологии В. Воробьев считает, что теория Дж. Овертона постулирует «беззащитность общества перед технологией, направленной на слом традиционных моральных ограничений и основанной на постепенном, последовательном сдвиге социального дискурса от признания «немыслимости» нарушения каких-либо табу к провозглашению их «нормальности». Речевые акты — локутивы, в связи с которыми в XIX веке в зависимости от социальной группы было не избежать дуэли или драки, сегодня никого не оскорбляют и не задевают. Даже в публичной сфере все меньше используются эвфемизмы, иносказания, и все чаще звучат прямые словоупотребления, будь то сниженная лексика или обсценизмы. Литература давно превратилась в декларацию и демонстрацию системного растабуирования.

Один из наиболее строгих запретов тяготел над проявлениями так называемого «телесного низа». К интимной сфере наравне с «коитальными действиями» относились и естественные отправления человека. В «Толковом словаре» В.И. Даля в синонимический ряд понятия «скверна» включены «извержения, кал». Сами воспоминания о блаженных временах, когда «принцессы не какали», ныне смешны. На шведском телевидении идет передача, аналогичная нашей «Спокойной ночи, малыши», где ведущими являются фекалия и струя мочи. «Продукты жизнедеятельности» становятся не просто предметами изображения, но и активными

«действующими лицами», основным контентом всех сфер искусства. Копрофагия и антропофагия выносятся на дискуссионные трибуны и находят своих адептов. На темы урино и калотерапии издаются монографии и ведутся телеэфиры. В Харькове в 1999 г. была издана книга «Искусство быть здоровым». Значительная ее часть посвящена лечению каловыми массами: «При простуде и гнойной ангине фекалиями смазывают гортань для снятия воспаления. Высокое содержание кальция позволяет использовать экскременты вместо зубной пасты. Кал обладает сильным отбеливающим эффектом, заживляет стоматиты и укрепляет дёсны, лечит пародонтит». Шок-арт — явление в искусстве не новое. Писсуар Дюшампа был выставлен в Нью-Йорке в 1917 г. Итальянский художник и скульптор П. Мандзони раскладывал свои испражнения в баночки порциями по 30 граммов в римской галерее Pescetto на продажу в начале 60-х. «Банка Мандзони» под номером 18 на аукционе в Милане в 2007 г ушла за 124 тыс. евро. Едва ли не самая «революционная» книга, посвященная растабуированию дефекации, несомненно «История дерьма» Д. Лапорта, вышедшая в 1978 г. Правда, годом раньше детская книга «Все какают» Таро Гоми вышла в Японии. Но переведена на английский она была лишь в 1993 г. Книга Лапорта написана отнюдь не для детей. Сочинение безумно остроумное, вполне левацкое, расследует «экономику нечистот», связь «ночного золота» с дневным — и круглосуточным — доходом и обогащением. Описывая появление налога на экскременты, «хризагира», введенного императорами Веспасианом и Константином, Лапорт пишет: «Во времена захватнического империализма вновь появилось на матери-земле нечто вроде древнеримского обожествления человеческих выделений, причем появилось в той травестийной форме, которая была так к лицу эпохе зарождавшегося атеизма». Атеизм и снятие запретов безусловно родственны и порождены одно другим. Рене Генон резонно констатировал, что «мы, можно сказать, и в самом деле живем во времена непрерывного и зловещего карнавала». Но русскую классическую литературу назвать атеистической трудно при всем идеологическом рвении. А вот элементами карнавала, по М. Бахтину, она пропитана достаточно сочно. Но, притом что русская литература до «прорубания»

окон Овертона была одной из самых эвфемистичных, напомним, что Пушкин стрелялся с Кюхельбекером на пистолетах, заряженных клюквой, из-за эпиграммы, посвященной расстройству кишечника, причем не своего, а Жуковского: «...И кюхельбекерно, и тошно». В письме жене от 11 июня 1834 г. великий поэт пишет: «...живя в нужнике, поневоле привыкнешь к говну, и вонь его тебе не будет противна...». Много позже, в 1857 г., Некрасов отказывается от иносказаний тоже в неподцензурном тексте — письме Н. Лонгинову:

Наконец из Кенигсберга
Я приблизился к стране,
Где не любят Гутенберга
И находят вкус в говне.

Примеров такого рода «раздвигания рамок» и «снятия табу» в искусстве можно было бы привести множество. Но гораздо интереснее в русской классике другие процессы. Одни из них связаны с подсознанием — питательной средой словесности. Другие — с игрой в табу и играми с табу. В обоих областяхкак никто преуспел Н. В. Гоголь. Именно он дал характеристику завидной метафоричности и эвфемистичности нашего языка и описал «живой и бойкий русский ум, что не лезет за словом в карман».

I

Нет иной раз ничего забавнее, как раскладывать пасьянс цитат, который сходится при самом неожиданном сочетании двух авторов, не имеющих друг к другу никакого отношения, разновременных и пишущих о совершенно различных предметах. Ну, например:

Гастон Башляр: «...по мнению Робине, Король Солнце умрет от чревоугодия».

Василий Розанов: «Гоголь есть весь солнце в капле воды. За это определение не переступишь. Солнце — его гений, несравненный, изумительный. Но солнце это такое особенное, волшебное, кудесническое, которое для отражения своего, для воплощения своего, для проявления себя миру ищет непременно капли, совершенно крошечной и непременно завалившейся куда-нибудь в навоз. Как только подобная вонючая капля найдена — гений Гоголя упоен

и отражается в ней во всей огромности, в чудовищности своей». У самого Гоголя об этом сказано, что автор шевелит «на дне души то, что ускользает и прячется от света». «Навоз», экскременты — человеческие и животные — составляют массу вещества Гоголя. Пройти мимо нее не может не только поборник склонности «гения в чудовищности» к некрофилии, но и просто внимательный читатель. Достаточно сказать, что гимназический журнал, который издавали нежинские однокашники Гоголя и в котором он принимал живейшее участие, назывался «Навоз Парнасский». Балахон диканьского дьячка Фомы Григорьевича «цвета застуженного картофельного киселя» отправляем в тот же ассоциативный ряд.

Возьмем хотя бы пресловутую «Шинель», из которой все куда-то вышли. Фрак Акакия Акакиевича «цвету коровьей коврижки». В наброске к повести цвет лица героя «геморроидальный», у него «пучится желудок»: «Заметивши, что желудок начинал пучиться, вставал из-за стола, вынимал баночку с чернилами и переписывал бумаги, принесенные на дом». Знаменитый в обеих столицах черкизовский юродивый Иван Яковлевич Корейша, оставшийся навсегда в русской литературе благодаря Достоевскому, Лескову, Толстому и Островскому, как обычно, непонятно говорил графу Закревскому, посетившему его в Преображенской больнице следом за Государем Николаем Павловичем: «Пыжусь, надуваюсь, лопнуть собираюсь». Понятно, что Корейша имел в виду чванливость генерал-губернатора Москвы, но по прямому значению глаголов, составляющих сию аллегорию, фраза могла бы служить отличным комментарием к метеоризму ввиду плохой перистальтики. Не забудем, что цирюльника с неизбывно вонючими руками в повести «Нос» зовут так же, как литературного юрода — Иваном Яковлевичем.

Нормальное усвоение пищи описал еще Лукреций («О природе вещей»):

Вкус мы сначала во рту ощущаем, когда при жеваньи
Выдавим сок из еды, наподобье того, как из губки,
Если в руке ее сжать, можно досуха вытянуть воду.
Далее, выжатый сок по проходам расходится нёба
И проникает в язык, по извилистым идучи порам.
Коль основные тела сочащейся жидкости гладки,
Сладко щекочут они и сладко касаются всюду

Влажных пространств языка, из себя выделяющих слюни.
Чувство, напротив, колоть и его раздирать начинают
Эти тела тем скорей, чем грубее они и шершавей.
Вкуса услада затем ограничена полостью нёба.
Если же соки прошли через горло и ниже спустились,
Нет услады уже. когда сок разошелся по членам.
И безразлично, какой едою питается тело.
Лишь бы по членам могла разойтись переваренной пища,
А в животе бы всегда сохранялась должная влажность.

«Должная влажность» не сохранялась в животах ни персонажей Гоголя, ни их автора, если читать его тексты как систему метафор и аллегорий. Расползающееся сукно шинели Башмачкина — отработанная материя, кал, шлак. Попытка заменить материал на новый, менее вторичный, парадоксально приводит к смерти героя, ибо один из признаков умирания — отсутствие первичных продуктов распада в преддверии распада окончательного. Наконец само имя Акакия Акакиевича для русского уха неизбежно ассоциируется с дефекацией.

Посмотрим, однако, на костюм автора «Шинели» периода пребывания в Одессе. Внимательные мемуаристы не упустили ни одного оттенка: «Постоянный костюм Гоголя состоял из темно-коричневого сюртука с большими бархатными лацканами, жилета из темной с разводами материи и темных брюк... Шинель коричневая, на легкой вате, с бархатным воротником». Натуральный «мальчик в коричневом» из старинного анекдота: «А я буду говно и буду все вам портить»! Темно-коричневый капот носит по будням и тетушка Шпоньки — исполинша, малоросская Брунгильда.

«Блеснул день, но не солнечный...», — читаем в «Страшной мести». На дне моря, куда заносит панночка Хому Брута, светит «*какое-то* солнце», которому даже эпитета подобрать нельзя. В раскидистой жизни, загадочной смерти и умопомрачительных сочинениях второго после Пушкина Солнца нашей поэзии, но солнца темного, sol niger (черное солнце) ключевой, основополагающей темой стоит обжорство, непосредственно — и естественно — связанное с темой экскрементов, «всеедная ярмарка», о которой юный Гоголь писал в 1825 г. в сочинении «Нечто о Нежине, или Дуракам закон не писан».

Гоголь оставался чревоугодником вплоть до масленицы 1852 года, дурача одних дурным аппетитом и ставя в тупик других бесконечной «жратвиадой», количеством поглощенных макарон. Один из Отцов Церкви, авва Дорофей, выделял в грехе поклонения чреву лемаргию — гортанобесие и гастримаргию — чревобесие. Содрогание вызывает одно только из многочисленных описаний гоголевского сладострастия, сделанное Анненковым на основе впечатлений от встреч с писателем в Риме: «Раза два менял он блюдо риса, находя его то переваренным, то недоваренным... Получив наконец тарелку риса по своему вкусу, приступил к ней с необычайной алчностью, наклоняясь так, что длинные волосы его упали на самое блюдо, и поглощая ложку за ложкой со страстью и быстротой, какими, говорят, обыкновенно отличаются за столом люди, расположенные к ипохондрии». Ипохондрией в те времена именовали все что угодно. Доктор Чиж, к которому мы будем апеллировать неоднократно, напротив, считал Гоголя личностью параноидальной. Как бы то ни было, описание Анненкова, нежно любившего Гоголя, полностью соответствует отрывку из воспоминаний человека, испытывавшего к гению чувства совершенно противоположного свойства, однокашника Гоголя, нежинского аристократа Любича-Романовича: «И при этой-то болезни (золотуха, то есть диатез, предрасположение к ряду болезней, в том числе к аллергии. Аллергические симптомы будут потом описываться Гоголем в письмах к матери — **МК**) он еще постоянно сосал медовые пряники и пил грушевый квас, который был его любимым напитком. Гоголь и сам его приготовлял из моченых лесных груш или покупал его на городском базаре у баб-хохлушек, таких же неряшливых, как он сам. Но его ничуть это не стесняло, и он с наслаждением поедал все, что приобретал тут как съедобное... Это все никогда у нас более ничего не вызывало, как лишь одно отвращение...»

«Золотой возраст» будущего гения оказывается золотушным. А вот что пишет Погодин о зрелости мастера, который уже вжился в роль неизлечимо больного: «Да чем же он болен? — спрашивает меня с удивлением Бруни. — Как чем? — отвечаю я... — У него желудок расстроен; он не может ничего есть». «Как не может, что вы говорите?.. Да мы ходим нарочно смотреть на него иногда за обедом, чтоб возбуждать в себе аппетит. Он ест за четверых...» Сце-

ну в калужском трактире приводит в мемуарах Арнольди: « Гоголь стал заказывать обед, выдумал какое-то новое блюдо из ягод, муки, сливок и еще чего-то; помню только, что оно вовсе не было вкусно. Гоголь любил хорошо поесть и в состоянии был, как Петух, толковать с поваром целый час о какой-нибудь кулебяке: наедался часто до того, что бывал болен: о малороссийских варениках и пампушках говорил с наслаждением...»

Описание еды в средневековых раблезианских количествах составляет добрую половину гоголевских текстов. Именно чревоугодие помстилось Гоголю на пороге смерти самым страшным, самым непростимым грехом. Проще всего было бы вывести этот невроз именно из текстов, если бы обжорство в них не осуждалось обжорами, чревоугодие не порицалось чревоугодниками.

В «Старосветских помещиках» «Девки, забираясь в кладовую, так **ужасно объедались**, что стонали и жаловались на животы», но пишущий об этом рассказчик тут же признается: «Я любил бывать у них и хотя **объедался страшным образом**, как и все, гостившие у них, хотя мне это было очень вредно, однако ж я всегда бывал рад к ним ехать. Впрочем, я думаю, что не имеет ли самый воздух в Малороссии какого-то особенного свойства, помогающего пищеварению, потому что если бы здесь вздумал кто-нибудь таким образом накушаться, то, без сомнения, вместо постели, очутился бы лежащим на столе».

В «Майской ночи» диалог ведут Голова и Каленик: «Ты не знаешь, верно, что случилось с покойною тещею моей?» — «С тещей?» — «Да, с тещей. Вечером, немного, может, раньше теперешнего, уселись вечерять: покойная теща, покойный тесть да наймыт, да наймычка, да детей штук с пятеро. Теща отсыпала немного галушек из большого казана в миску, чтобы не так были горячи. После работ все проголодались и не хотели ждать, пока простынут. Вздевши на длинные деревянные спички галушки, начали есть. Вдруг откуда ни возьмись человек, какого он роду, Бог его знает, просит и его допустить к трапезе. Как не накормить голодного человека! Дали и ему спичку. Только гость упрятывает галушки, как корова сено. Покамест те съели по одной и опустили спички за другими, дно было гладко, как панский помост. Теща насыпала еще; думает, гость наелся и будет убирать меньше. Ничего не бывало. Еще

лучше стал уплетать! и другую выпорожнил! «А чтоб ты подавился этими галушками!» подумала голодная теща; как вдруг тот поперхнулся и упал. Кинулись к нему — и дух вон. Удавился». — «**Так ему, обжоре проклятому, и нужно**!» = сказал Голова.

В повести «Вий» обжорство семинаристов и бурсаков декларируется и гиперболизируется с первых страниц: «Сосчитать, сколько сенаторы съедали галушек, было совершенно невозможно». «Несносное одиночество» царит в желудке Хомы, который на ночь «обыкновенно съедал полпуда хлеба и четыре фунта сала». При этом Гоголь ни на минуту не оставляет без внимания последствия обжорства — нарушение метаболизма: «Сенаторы столько объедались арбузов и дынь, что на другой день авдиторы слышали от них вместо одного два урока — один происходил из уст, другой ворчал в сенаторском желудке». В «Заколдованном месте»: «Бывало, наешься в день столько огурцов, дынь, репы, цибули, гороху, что в животе, ей-богу, как будто петухи кричат». В «Ночи перед Рождеством» рассматривание мешков с наколядованною снедью приводит к единственному выводу: «Роскошь! **целые праздники можно объедаться**».

Дорожный «невыносимый аппетит в желудке» ощущает Чичиков. Хрестоматийно известным является описание гомерического обеда у Собакевича, но чревоугодие Собакевича далеко перекрывает Петр Петрович Петух, после трапезы у которого гости «…в-силу, в-силу перетащились… на балкон и в-силу поместились в креслах». Но продолжение не замедлило последовать: «**А за ужином опять объелись**. Когда вошел Павел Иванович в отведенную комнату для спанья и, ложась в постель, пощупал животик свой: «Барабан!» сказал: «никакой городничий не взойдет»… Но этим дело не кончилось: «На другой день **до того объелись гости**, что Платонов уже не мог ехать верхом…Они сели в коляску. Мордатый пес лениво пошел за коляской: **он тоже объелся**». По дороге Платонов жалуется Чичикову: «Все думаешь — с завтрашнего дня начнешь новую жизнь… к вечеру того же дня **так объешься**, что только хлопаешь глазами, и язык не ворочается»… (выделено везде мной — **МК**). «Приятную тяжесть в желудках» ощущают только гости Чертокуцкого в «Коляске». Но генерал «дюж и тучен», майор «довольно толстый» — признаки невоздержанности налицо.

На наш взгляд, Л. Карасев в многократно цитируемой нами книге «Гоголь в тексте» произвольно связывает массовое похудение городских чиновников в десятой главе «Мертвых душ» с «несварением»: «Собравшись у полицмейстера... чиновники имели случай заметить друг другу, что они даже похудели от этих забот и тревог. В самом деле (...) все это оставило заметные следы в их лицах, и фраки на многих сделались заметно просторней. *Все подалось*: и председатель похудел (...) и прокурор похудел, и какой-то Семен Иванович, никогда не называвшийся по фамилии (...) даже и тот похудел». Всеобщее растрясывание жиров связано не с расстройством пищеварения, а с психической анорексией на фоне затяжной депрессии.

Жак ле Гофф в книге «Цивилизация средневекового Запада» писал: «Пища являлась.... наваждением для средневекового общества... Излишество в пище было первым из излишеств». Средневековый мир Диканьки в корне — вот именно, в корне — отличается от мира автора «Гаргантюа и Пантагрюэля». Гастон Башляр вывел «комплекс Пантагрюэля» из мифа о пищеварении — глобального принципа природы**:** «Если не иметь в виду миф о пищеварении, о том, что Великое Существо — Космос, послушное ритму желудка, спит и ест, согласуя свой режим со сменой дня и ночи, невозможно объяснить многие донаучные или поэтические озарения». Природосообразность Гаргантюа строится у Рабле на постоянном самоочищении юного гиганта, на его феноменальной способности «облегчаться», «освобождаться от шлаков», как сказали бы современные диетологи: «Затем он облегчался сзади и спереди, прочищал гортань, харкал, пукал, зевал, плевал, кашлял, икал, чихал, сморкался...». На сей предмет «заклинает» ученика Панург: «Желудок ваш хорошо варит, прекрасно работает, изобилует ветрами; кровь выходит без затруднения: вы кашляете, плюете, вас рвет, вам зевается, сморкается, дышится, вдыхается и передыхается очень легко. Вы храпите, потеете...» И т.д.

Гоголь однажды применил «ветры Панурга» на практике. Эпизод описал Т.Г. Пащенко, младший соученик Гоголя по Нежинской «Гимназии высших наук», где будущий гений прославился в качестве комика: «Вот является дряхлый старик в простом кожухе, в бараньей шапке и смазных сапогах. Опираясь на палку, он

едва передвигается, доходит кряхтя до скамейки и садится. Сидит, трясется, кряхтит, хихикает и кашляет, да наконец захихикал и закашлял таким удушливым и сиплым старческим кашлем, с неожиданным прибавлением, что вся публика грохнула и разразилась неудержимым смехом... А старик преспокойно поднялся со скамейки и поплелся со сцены, уморивши всех со смеху. Бежит за ширмы инспектор Белоусов: «Как же это ты, Гоголь? Что же это ты сделал?» «А как же вы думаете сыграть натуральнее роль 80-летнего старика? Ведь у него, бедняги, все пружины расслабли и винты уже не действуют, как следует».

Однако чревоугодие зрелого гоголевского мира строится не на здоровых отправлениях, а на несварения желудка, или на геморроидальной теории, если вспомнить множество отсылок Гоголя к этому недугу, начиная с первых писем матери из Петербурга. На склонности к геморрою держится важнейший архетип Гоголя — дорога. О пользе путешествий «может быть в геморроидальном отношении» рассуждает во втором томе Павел Иванович Чичиков. К геморрою мы еще непременно вернемся.

Мир Гоголя — мир без облегчения. «Несварение» у Гоголя символизирует мертвенность и смерть, «уменьшение одушевленного», по выражению Леви-Стросса (сравним с замечанием Розанова), или, как писал во фрагментарной, но от этого не менее интересной работе «Мастерство Гоголя» Андрей Белый о родовых персонажах своего героя: «Чревом вещает их голова; ... Гоголь нарисовал ... вечность, как вечность русской провинциальной жизни с точкой прокола ее: в сплошной бред, показанный внутри довгочхунова пуза; урчем этого пуза будто бы изживает себя личность...» И далее: «здесь разорвана в ураган фикция личности, показанной пузом...» Именно «пузом», изнутри, без выхода наружу и очищения, живут гоголевские создания. Это ли имел в виду Розанов, произнося приговор Гоголю: «От него именно пошла одна мерзость» и сравнивая классика с «отвратительным минералом»? Об том же писал и Аксаков: «... Гоголь... ел много и не чувствовал потом никакой тягости».

А вот памятный всем ночной диалог из «Старосветских помещиков»:

«...Пульхерия Ивановна спрашивала, «чего вы стонете, Афанасий Иванович?»

«Бог его знает, Пульхерия Ивановна, так как будто немного живот болит», говорил Афанасий Иванович.

«Может быть, вы бы чего-нибудь съели, Афанасий Иванович?»

«Не знаю, будет ли оно хорошо, Пульхерия Ивановна! впрочем, чего ж бы такого съесть?»

«Кислого молочка, или жиденького узвару с сушеными грушами».

«Пожалуй, разве так только попробовать», говорил Афанасий Иванович. Сонная девка отправлялась рыться по шкафам, и Афанасий Иванович съедал тарелочку; после чего он обыкновенно говорил: «теперь так как будто сделалось легче».

Как и Акакий Акакиевич, герой «Старосветских помещиков» избавляется от неприятных ощущений в кишечнике, сублимируя их некой бессмысленной деятельностью. Несварение Афанасия Ивановича одновременно и пример лечения «подобного подобным», и сублимации эротического у Гоголя. Малороссийские Филемон и Бавкида иным способом и не могут достичь оргазма. Появление «сонной девки» как споспешницы облегчения страданий Афанасия Ивановича тоже не случайно: увесистые намеки на его утехи в людской, обычные для помещика, в повести очевидны. Бездетность же обывателей старого света, как и других персонажей Гоголя, сродни поглощению пищи без последующих испражнений. Мало кто обратил внимание, что припасы, заготовляемые в промышленных количествах Пульхерией Ивановной, рассказчик именует «дрянью»: «Всей этой дряни наваривалось, насоливалось, насушивалось такое множество, что, вероятно, они потопили бы наконец весь двор...» «Дрянь» по-русски один из синонимов «дерьма». Это слово у Гоголя — одно из самых частотных.

Фекла в «Женитьбе» пеняет Кочкареву: «В такую дрянь вмешался». В свою очередь

Кочкарев пытается отговорить Яичницу от брака, дезавуируя дом Агафьи Тихоновны: «...стены ведь выведены в один кирпич, а в середине всякая дрянь — мусор, щепки, стружки». «Дрянью» аттестуются в поэме и мертвые крестьяне. Манилов: « ...умершие души в некотором роде совершенная дрянь. — Очень не дрянь, — сказал Чичиков, пожав ему руку. Здесь был испущен очень глубокий вздох. Казалось, он был настроен к сердечным излияниям; не без чувства и выражения произнес он наконец следующие слова: — Если б вы

знали, какую услугу оказали сей, по-видимому, дрянью человеку без племени и роду!». В том же духе изъясняется о неживых и Собакевич: «Другой мошенник обманет вас, продаст вам дрянь, а не души; а у меня что ядреный орех, все на отбор». Но, по замечанию Чичикова, Собакевич без зазрения за «дрянь взял деньги!».

Возвращаясь к хроническому обжорству персонажей, нельзя не вспомнить Ноздрева: «...сегодня за обедом объелся всякой дряни, чувствую, что уж начинается в желудке возня». «Козявки и всякая дрянь...напичкались» в «ликерчик» Плюшкина.

Городничий выговаривает чиновникам, что у них «высушивается в самом присутствии всякая дрянь...», а население под любой памятник или забор «черт их знает откудова и нанесут всякой дряни!» В еврейских кварталах Варшавы Бульба видит: «Всякий, что только было у него негодного, швырял на улицу, доставляя прохожим возможные удобства питать все чувства свои этою дрянью». Пожилая красавица в «Пропавшей грамоте» ругается в соответственных выражениях: «Я не видала твоей матери, но знаю, что дрянь! и отец дрянь! и тетка дрянь!» И т.д.

Познание подобного через подобное — часть учения Эмпедокла из Аркаганта, города на Сицилии, чья характеристика горожан поставлена эпиграфом к данной главе: «Едят так, словно завтра умрут», — отсылает к античной традиции «последней трапезы» приговоренного к смерти. Традиция кормить перед смертью — узаконенным убийством — last meal — поныне сохраняется во всех тюрьмах США, за исключением штата Мэриленд. Во времена Эмпедокла, которого соотечественники почитали как живого бога, угощение напоследок не просто служило исполнением последней воли приговоренного, но и символизировало примирение убивающих с убиваемым. Танатология гоголевского мира «объедающихся» и «объевшихся» одновременно тяготеет к сомнительному гуманизму последней трапезы смертников и преодолению смерти через изобильную пищу. Кстати, один из приговоренных американцев дождался отмены приговора как раз между двумя гамбургерами во время прощального завтрака. Возможно, описание «лечения» Афанасия Ивановича восходит к легендарному обжорству И.А. Крылова. М.Е. Лобанов вспоминал, что великий баснописец «С желудком своим иногда... дерзал на такие подвиги, которые приводят в ужас

<....> Слыша жалобы молодых людей на слабость желудка, он улыбаясь говорил: «а я так, бывало, не давал ему потачки. Если чуть он задурит, то я наемся вдвое, так он себе как хочешь разведывайся».

II

Старосветские помещики, как уже сказано, не имели потомства. Но мнение о мире Гоголя как мире бездетном неверно: помимо Алексаши и Николаши Петухов, Алкида и Фемистоклюса Маниловых, которые, в свою очередь, в XX веке стали героями романа Леонида Добычина «В городе N», то есть закрепились в литературном архетипе (герой романа — персонификация автора — мечтает, чтобы дети Манилова стали его друзьями), помимо детей простолюдинов, у Гоголя можно найти младенца, который единственным из всех обжирающихся персонажей совершает естественное отправление. Правда, совершает на знаменитый фрак Чичикова, поскольку дело происходит в пространстве 2-го тома «Мертвых душ», в семействе Леницыных:

«Но, от внезапного удовольствия или чего-либо другого, ребенок вдруг повел себя нехорошо.

«Ах, боже мой!» вскрикнула жена Леницына: «он вам испортил весь фрак!»

Чичиков посмотрел: рукав новешенького фрака был весь испорчен. «Пострел бы тебя взял, чертенок!» подумал он в сердцах.

Хозяин, хозяйка, мамка — все побежали за одеколоном; со всех сторон принялись его вытирать.

«Ничего, ничего, совершенно ничего!» говорил Чичиков, стараясь сообщить лицу своему, сколько возможно, веселое выражение. «Может ли что испортить ребенок в это золотое время своего возраста!» повторял он; а в то же время думал: «Да ведь как бестия, волки б его съели, метко обделал, канальчонок проклятый!»

Заметим, что ни одного из своих врагов милейший Павел Иванович не костерит такими словами и никому не желает быть съеденным волками, как невинному малютке. Нормальное и по-своему умилительное — а для каждой матери страстно желаемое — событие непроизвольного очищения младенческого чрева вызывает бурю эмоций и максимум авторского участия. Этот эпизод

полезен еще и тем, что опровергает подозрения в конфузливости Гоголя из цензурных соображений или отсутствия литературной традиции изображения физиологических отправлений. Тут вам не Рабле! Хотя князь Урусов поведал, что любимым родом рассказов Гоголя в одно время «были скабрезные анекдоты, причем рассказы эти отличались не столько эротическою чувствительностью, сколько комизмом во вкусе Раблэ. Это было малороссийское сало, посыпанное крупною аристофановскою солью».

Но, к примеру, для Свифта упоминание экскрементов является элементом сатиры: как мы помним, устами профессора он советует государственным мужам исследовать «продукты пищеварения подозрительных лиц и на основании их цвета, запаха, вкуса, густоты и степени переваренности составить суждение об их мыслях и намерениях». Тут вам не Свифт! Для «сатирика» Гоголя основу личного мифа, бытийственную легенду составлял миф «остановившегося пищеварения».

Свифт утверждал, что «люди никогда не бывают так серьезны, глубокомысленны и сосредоточенны, как в то время, когда они сидят на стульчаке». Гоголь демонстрировал свой «стульчак», притом что писал стоя, кому только возможно. Вот лишь несколько выдержек из писем.

Погодину: «...понос прекратился, бывает даже запор...»

Прокоповичу: «Желудок мой гадок до невозможной степени и отказывается решительно варить, хотя я ем теперь очень умеренно».

Снова Погодину — о болезни, постигшей писателя в Риме: «... доктора нашли... что это желудочное расстройство, остановившееся пищеварение...»

Из воспоминаний современников и комментариев первых биографов.

Аксаков: «Дорогой он удивил меня тем, что начал жаловаться на свои болезни и сказал даже, что болезнь неизлечима. Смотря на него изумленными и недоверчивыми глазами, потому что он казался здоровым, я спросил его: «Да чем же вы больны?» Он отвечал неопределенно и сказал, что причина болезни его находится в кишках».

Шенрок: «Отправлениям желудка приходилось придавать чрезвычайно важное значение, а потому обед у Г. получил назва-

ние жертвоприношения, а содержатели ресторанов назывались жрецами».

Смирнова: «жаловался на недеятельность желудка… Он имел даже особенный взгляд на свои организм и весьма серьезно говорил, что устроен совсем иначе, чем другие люди, и… с каким-то извращенным желудком».

Берг — о пребывании Гоголя на даче Шевырева: «К завтраку и к обеду Гоголь являлся не всегда, а если и являлся, то сидел, почти не дотрагиваясь ни до одного блюда и глотая по временам какие-то пилюльки. Он страдал тогда расстройством желудка».

Табуирование дефекации в культуре означает оформление ее самой и взросление ее носителей. Стыд перед естественными отправлениями, уединение, сопровождающее их, в традиционных культурах появляется на этапе становления личности и государства. Этому посвящена уже упомянутая книга Д. Лапорта «История дерьма» (1978). В одном интервью Лапорт говорит так: «Говно никогда не подвергалось безоговорочному осуждению: к нему всегда как-то приноравнивались, менялся лишь способ его репрезентации». И во многих сокровенных вопросах во многом другом склонного к ханжеству Гоголя эта тема не столь уж табуирована. В драматическом отрывке «Лакейская» («Владимир третьей степени») вещи, хотя и с экивоками, вообще называются своими именами. Дворецкий рассуждает: «Оно, конечно, так как кучера, по обыкновению больше своему, находятся неотлучно при лошадях, иногда подчищают, с позволения сказать, кал…»

В то же время анальная фиксация, периодически проявляющаяся у детей, показывает, насколько зыбки и неравномерно распределены во времени эти процессы. Отклонения от подобного поведения у взрослых, если они не связаны с психическими сдвигами, как правило, носят массовый характер и сопровождаемы полной культурной дезориентацией и/или чрезвычайными социальными обстоятельствами — эпидемией, войной, революцией. Широко известны воспоминания Ю. Анненкова о том, в каком состоянии он застал в 1918 г. свой дом в Куоккале: «Обледенелые горы человеческих испражнений покрывали пол. По стенам почти до потолка замерзшими струями желтела моча… Половицы расщеплены топором, обои сорваны… кастрюли, сковородки, чайники — доверху

заполнены испражнениями. Непостижимо обильно испражнялись повсюду, во всех этажах, на лестницах — сглаживая ступени, на столах, в ящиках столов, на стульях, на матрасах, швыряли куски испражнений в потолок. Вот еще записка: «Панюхай нашава гавна ладна ваняит». Это и есть «одержимость клоакой», или панфекализм, о которых писал Д. Лапорт. В дневниках М. Пришвина 1926 г. читаем описание весны: «...городские улицы покрыты толстым слоем рыжего говна, при малейшей неосторожности ноги, скользнув по незаметному под говном льду, изменяют, человек падает и встаёт весь рыжий».

По Л. С. Выгодскому, человек овладевает собой как одной из сил природы извне — при помощи особой техники знаков, создаваемой культурой. Экстериоризация (обнаружение, проявление) предшествует интериоризации, которая служит регулятором первичного процесса. Тайная психическая жизнь человека в ходе окультуривания получает внешнюю форму существования. Но когда внешние формы разрушаются под напором иррациональных, нерегулируемых сил, интериоризация никуда не исчезает, принимая личину рефлексии и оборачиваясь когда глубокими комплексами, а когда крайними формами профетизма, что и произошло с Гоголем. Кн. Репнина вспоминала, как Гоголь, «застав Глафиру Ивановну, которая читала вслух матери моей «Мертвые души», сказал: «Какую чертовщину вы читаете, да еще в великий пост!» Неизвестно, как отреагировала на это заявление старая княгиня, прошедшая великосветскую школу, но безвестную Глафиру Ивановну искренне жаль!

Когда системы табу в культуре прекращают действовать, человек всесторонне «заголяется». «Стыдно — это понятие слишком человеческое», — как писал В. Шаламов. Более того: тщательно табуируемые формы внешней жизни — секс и испражнения — выходят на передний план, замещая любые культурные проявления. Гоголь, благодаря или вопреки своей болезни — психосоматической либо психопатологической — художественным ли гением, архаическим ли («атомным») мышлением в который раз гениально провидел будущее культуры. В. Шаламов в «Колымских рассказах» довел в XX веке гоголевские прозрения века XIX до художественного предела, описывая «людской приисковый шлак» «золотого забоя» — государства, доведшего бывших граждан до состояния экскрементов.

«Вечерняя молитва» зэка с совершенно гоголевской — и тоже подфекаленной — фамилией Финдикаки звучит, напомним, так: «Жизнь — это говно. Говенная штука». Кал становится мерой спасения заключенного, «путевкой на дизентерию»: «Не будет комочка, не будет больницы». В рассказе «По ленд-лизу» в лагере дают «американский хлеб из белой канадской пшеницы с кукурузной мукой». Но продукт питания производит в организме доходяг обратный эффект: «Все, кто ел этот хлеб по ленд-лизу, перестали ходить в уборную — раз в пять суток желудок извергал что-то, что и извержением называться не может». Больничка становилась фата-морганой, спасение — фикцией. Подробно описан процесс священной дефекации в рассказе «Перчатка»:

«Я сидел за забором, давил на свой живот изо всех сил, умоляя прямую кишку выдавить, выдать заветное количество слизи.

Врач сидел терпеливо, курил махорочную свою папиросу. Ветер шевелил драгоценную путевку на столе, зажатую бензинкой-«колымчанкой». Подписывать такие путевки полагалось только врачу при личной ответственности врача за диагноз.

Я позвал на помощь всю свою злобу. И кишечник сработал. Прямая кишка выбросила какой-то плевок, брызгу — если слово «брызги» имеет единственное число, комочек слизи серо-зеленого цвета с драгоценной красной нитью — прослойкой необычайной ценности.

Количество кала уместилось на середине ольхового листика, и мне сначала показалось, что крови-то в моей слизи и нет.

Но врач был опытней меня. Он поднес плевок моей прямой кишки к глазам, понюхал слизь, отбросил ольховый листок и, не умывая рук, подписал путевку».

В рассказе «Тачка II», напротив, дефекация служит поведенческим критерием с точки зрения администрации — ее симуляцию зэк использует для передышки на общих работах: «Все смотрят за каждым твоим движением — вся литература и вся публицистика, не пошел ли ты срать не вовремя... А конвоир кричит:

— Где твое говно? Где твое говно, я спрашиваю».

Вопрос сродни библейскому: «Где брат твой, Авель?». Доходяга Кливанский обвинен во вредительстве за то, что у него в кишечнике не оказалось говна.

Княгиня Репнина, повторимся, вывела замечательную формулу общения Гоголя с внешним миром и одновременно его главного творческого метода: «Мы жили в его желудке». Врач А. Т. Тарасенков, так и не поставивший (как, впрочем, и другие эскулапы) Гоголю точного диагноза, впечатляюще изобразил последние дни писателя после якобы сожжения рукописи 2-го тома «Мертвых душ»: «...доктор Иноземцев, который нашел, что у него катар кишок, советовал ему спиртные натирания живота, лавровишневую воду и ревенные пилюли по случаю долго продолжавшегося запора»; «...испражнения на низ не было во всю неделю»;

«... только очищения кишок не было вовсе в последние дни».

За испражнениями умирающего Гоголя следят совершенно пошаламовски не только светские лица, но и духовные: «В воскресенье... духовник его убедил было употребить промывательное; хотя он согласился, но это было только на словах». Цитата знаменательна тем, что даже духовник не мог повлиять на Гоголя и убедить его очистить организм, вероятно, отравленный каловыми массами. Чтобы добиться этого, доктора, по свидетельству Тарасенкова, пытались использовать «мыльные суппозитории», то есть проникали в орган, с одной стороны, непрерывно демонстрируемый Гоголем на вербальном уровне «геморроидальными» образами и признаниями то в запоре (в том числе и «умственном», «мозговом»), то в поносе, с другой — табуируемый вплоть до полного отсутствия естественных отправлений у него самого и его сплошь страдающих несварением персонажей. Конец «гастрономического направления» Гоголя Аксаков датирует 1841 годом. Воспоминания В.Панова оспаривают это утверждение: «Приехавши сюда (в Рим — **МК**), Гоголь уже, казалось, ничем более не был занят, как только своим желудком... А между тем никто из нас не мог съесть столько макарон, сколько он их опускал иной раз».

Фразу «Старосветские помещики очень любят теплоту» можно поставить эпиграфом к его собранию сочинений наряду с периодом из предисловия к «Вечерам...»: «Боже ты мой, каких на свете нет кушаньев! Станешь есть — объяденье, да и полно. Сладость неописанная!» Отсутствие «теплоты» пищеварения объясняет пресловутую зябкость Гоголя нагляднее, чем его южное происхождение. Гоголь жаловался на то, что не может согреться, и в

солнечной Италии. Вечно пребывающий с ним в полемическом диалоге Розанов называл носителя и без того птичьей фамилии «зябликом». Он же писал в приступе очередного отрицания: «Гоголь копошится в атомах. Атомный писатель. «Элементы»...» В отрывке «Рим» Гоголь рассуждает о «тесном объеме всех элементов человека», точнее, европейского человека. Тесный объем избыточной пищи в человеке русском, южном, живущем среди материального изобилия, но всегда вмещающем «еще кусочек», связан с метафорой городничего, вместившегося в переполненную Церковь, из 2-го тома «Мертвых душ».

В «Психоанализе воды» Башляра находим сентенцию: «Возможно, человек, — это первый природный объект, в котором природа спорит сама с собой... Чтобы выведать тайну настоящего поэта... достаточно узнать одно слово: «Скажи мне, кто твоя химера: гном, саламандра, ундина или сильфида?» ...водянистая ундина... впитывает свое отражение: сильфида... почитает для себя благом полное отсутствие аппетита. Мы говорим не о материи... но о склонностях, о том, что нас воодушевляет. А психические склонности определяются первичными образами... внушившими внезапный интерес к тому, что само по себе его лишено, — интерес к объекту». Тема воды у Гоголя необъятна — как воды самой по себе, которую тот же Башляр именует «женским знаком», так и духов воды — от «Майской ночи» до магического описания «Днепра при тихой погоде», с заучивания которого у русских школьников начинается аллергия на русскую классику.

Заметим только, что переход от квазираблезианства к полному отказу от пищи, кахексии, вполне укладывается в дихотомию «ундина — сильфида». «Первичный образ» аскезы встречается уже в ранней повести «Гетьман», в период расцвета «гастрономического направления»: «...что за мясоед такой козаку? Сухари да вода — то козацкая еда». Расстройство Гоголя, сведшее его в могилу, называется ситофобия. Оно встречается не так уж часто. Психиатры считают любое пищевое нарушение скрытым суицидом. Вот что пишет один из них: «У людей, страдающих пищевыми расстройствами, очень слабое свое «Я», нет ощущения образа тела, нет соотношения психологии и своего тела, они чрезмерно критичны к себе, склонны к непониманию размеров собственного тела». Нам

уже доводилось писать о том, что в последних записях Гоголя присутствует тема «самоумаления».

Наиболее распространенное объяснение пациентами отказа от пищи – болезнь пищевого тракта, часто существующая лишь в воображении пациента, затяжной понос или запор, а также иные заболевания, связанные с пищеварением. Лапорт выделяет эту тему: «В своем «Мифе о пищеварении» Башляр отмечал «примитивно-пищеварительную сущность» буржуазии и связывал медицинские теории пищеварения и то значение, которое медицина придавала экскрементам, с анальным характером цивилизации. Хорошее переваривание пищи считалось необходимым и достаточным условием крепкого здоровья, тогда как мерзкий запах, исходящий от покойника или от говна, на кладбище или в канализации, уже сам по себе признавался вредным. Все, о чем не ведала патология, могло быть объяснено теоретически и объяснялось практически «мефитизмом» (ключевое слово тогдашней гигиены), то есть отвратительными миазмами, которые отравляют атмосферу и, наподобие эпидемии, сеют болезнь и смерть». И далее: «Так пищеварение и питание внесли свой вклад в переход от общества крови к обществу, проявляющему заботу о «здоровье, потомстве, расе, будущем виде и жизнеспособности социального тела», к обществу, где нормальное пищеварение... имеет больше шансов и оснований быть причисленным к разряду «хорошего», как то: хорошее здоровье, хорошая раса, хорошее воспроизводство вида, вообще любое воспроизводство, ибо хорошее пищеварение в полном смысле слова незримо — почти недоступное нашим ощущениям, оно обеспечивает и означает нормальное функционирование тела, внешне себя не выказывая».

«Средневековье было по преимуществу временем великих страхов», — писал Ле Гофф. Душа Гоголя была их вместилищем. Перечислять все фобии, которым так или иначе он подвержен, занятие долговременное. Нас в данном контексте интересует лишь навязчивый страх голода, который передается персонажам в виде постоянного переедания. Согласно Ле Гоффу, средневековая Европа была «универсумом голода». Психологически Гоголь — абсолютно средневековый тип — только русское средневековье началось позже европейского и затянулось до второй половины XIX века. Творче-

ство и жизнь Гоголя — такой же универсум голода. С этим страхом связана страсть Гоголя к описаниям еды, которыми переполнены его произведения. «Комплекс блокадника» парадоксальным образом привел Гоголя к предсмертной ситофобии — страху еды и отказу от пищи. Не стоит недооценивать этого факта. На страхе голода, как справедливо писал С. Кара-Мурза, до сих пор держатся политические платформы, с помощью этого закоренелого страха поныне манипулируют массовым сознанием. Но, как пишет в блестящем эссе об А. Толстом Вл. Лорченков, «...подлинный голод художника можно утолить только шедевром». Пока писались шедевры, Гоголь был метафизически «сыт». Терзавший его страх голода сбылся неудачей второго тома. И Гоголь перестал есть...

Л. Карасев сочувствует капитану Копейкину, оставшемуся без пропитания: «Гоголь подробно описывает голод, терзающий капитана Копейкина». Однако не голод, а призрак голода, фобия терзает несчастного капитана. Питается он действительно скудно, не «за четверых», но на момент рассказа еще сносно: «...в лавочке возьмет какую-нибудь эдакую селедку или огурец соленый, да хлеба на два гроша...». За селедку в ГУЛАГе убивали. Разбойником становится и Копейкин. Но ему далеко до настоящего длительного голодания, до *накопленного голода* блокадников и зэков. Его преследует страх будущего, проецируемого сознанием голода. Наконец, капитан рассматривает в витринах не просто еду, а деликатесы. Он еще не дошел до неразборчивости в пище, которая характерна для голодающих. В один прекрасный момент рассказчик — заметим, рассказчик-почтмейстер, а не сам голодный и не автор — заявляет, что Копейкин «вот просто себя, то есть, съел бы от аппетита». Это безусловно гипербола — один из самых излюбленных приемов Гоголя. Он приписывает капитану синдром Лёша-Нихена. Страдающие этим наследственным заболеванием кусают губы и язык, обгрызают ногти и пальцы, а в тяжелых случаях доходят до самоампутации и кровопускания. Данный синдром медики называют «самоканнибализмом» или «аутосаркофагией». Развернутая (на наш взгляд, безмерно) метафора интеллигентского самоедства выведена в романе Ю. Мамлеева «Шатуны» в образе Петеньки Фомичева.

Настоящий голод описан Гоголем в «Тарасе Бульбе». Там же присутствует сцена голодного суицида: «С крыши другого дома

висело вниз на веревочной петле вытянувшееся и иссохшее тело. Бедняк не мог вынести до конца страданий голода и захотел лучше произвольным самоубийством ускорить конец свой». Собственно, Тарас убивает сына Андрия не за то, что он «продал веру» и «своих», а за то, что в осажденном городе накормил голодных, прежде всего свою возлюбленную. При этом Андрий невзначай убивает одного из них: обезумевший от голода горожанин «испустил дух в глазах его, проглотивши кусок хлеба». Страх голода, мучивший Гоголя, словно заставил его в жутком озарении провидеть все лютые голодоморы XX века. Мы еще вернемся к «Тарасу Бульбе» в главе «Гоголь и хлеб».

В древнеримской мифологии персонификацией голода и мучительной голодной смерти служила богиня Фамес. В мифологии древнегреческой ее тождеством была Лимос, дочь богини Эриды, олицетворения раздора и соперничества. Она описана в поэме Овидия, а у Вергилия помещена у входа в ад вместе с другими чудовищами. Лимос изображали со впалыми глазами, бледным лицом и взъерошенными волосами. Это ли не описание умирающего Гоголя?

Вернемся к «элементам». Об «элементарности» Гоголя не уставал твердить Розанов, долго строивший на этом фундаменте своеобразный «укрепрайон»: «Поразительно, что Гоголь и сам не развивался; в нем не перестраивалась душа, не менялись убеждения...Поразительна эта простота, элементарность замысла; Гоголь не имел сил — усложнить плана романа или повести в смысле развития или хода страсти, — чувствуется, что он и не мог бы представить и самых попыток к этому — в черновиках его нет... в людях он не описал ни одного движения мысли, ни одного перелома в воззрениях, в суждении. Все «недвижно»...» Эта вопиющая, причем антибиблейская несправедливость, если помнить, что человек создан из праха земного (Быт.2:7), т.е. простейших элементов, и в прах, т.е. в землю, возвратится (Еккл.12:7), необходима философу для следующего, не имеющего отношения к Гоголю, но стержневого для Розанова вывода: «...он гениально и истинно выразил протозоа русского бездушия, русской неодушевленности...», где нас интересует исключительно открытие протозоической, пражизненной, «первичной» природы Гоголя, связанной с теорией несварения.

Если экскременты, то есть продукты пищеварения, суть конечные элементы жизненного цикла, которые вторично пускаются в оборот в качестве удобрения для новых форм, то пища, не выходящая из организма испражнениями, остается в протозоическом — или гилозоическом качестве. Леви-Брюль считал первобытное мышление непроницаемым для опыта и не проявляющим к нему, опыту, чувствительности. Мышление Гоголя в его художественном воплощении во многом несет те же черты. Абрам Терц: «...в поэме («Мертвые души» — **МК**) слышатся отзвуки первобытно-языческих мифов. Ближе всего это связано с тем, что можно назвать «гилозоизмом» Гоголя, с его представлением земли в виде живородящей стихии, и следом за нею — царства мертвых в виде всемирной житницы...» Леви-Брюль в работе «Сверхъестественное в первобытном мышлении» пишет: «Природа предков и покойников ни в малой мере не преображается, и в ином мире она продолжает оставаться человеческой». На таких основаниях действительно держится мир «Мертвых душ», где усопшие Пробка Степан или Елисавета Воробей в глазах Собакевича обладают столь же явными и неоспоримыми достоинствами, что и при жизни. Кстати, Андрей Белый, много внимания уделив гоголевской цветописи, тонко подмечает, что «Собакевич, медведь, дан коричнево-бурым... фрак тоже медвежьего цвета...Плюшкин, осыпанный пылью, дан пепельно, в пестрядь с желтыми и черными пятнами». И та, и другая гамма неминуемо походят на фекалии разной консистенции. Добавим, что прославленный фрак Чичикова цвета «наваринского дыму с пламенем», как справедливо отмечает автор статьи о Гоголе и Айвазовском Т.Э. Демидова, «должен быть желто-зелено-коричневым с искрой». То есть «цвета детской неожиданности», как будто на фраке этом навсегда остались следы происшествия в доме Леницыных.

В «Мастерстве Гоголя» не упущено, что «живая душа» Костанжогло (модификация Финдикаки?) варит клей из рыбьей гниющей чешуи, поскольку «всякая дрянь дает доход». Сюртук Костанжогло «верблюжьего цвета», а почву он унавоживает падающим, омертвелым листом. Несварением во 2-м томе, кажется, никто из «положительных» героев не страдает. Но гниение и брожение продолжаются. В записных книжках Гоголя отмечено: «*Мозгнуть* — когда

в жидкости оказывается гнилое брожение. *Мозглый* — загнившая жидкость. *Промозглая* — совершенно прогнившая».

На таких основаниях держится глубоко русский архаический, протозоический мир Гоголя, в котором религиозное круто сплавлено с магическим. Земля не «испражняется» ничьими останками, незримо накапливает и хранит их до той стадии, пока они не завершат «вечное возвращение», т.е. не станут снова ею, землей. «Куда ты девала это мясо?» — спросит американец Уитмен, словно оживший малоросс Гоголь. Бетрищев хохочет, узнав о намерении Чичикова: «Возьми себе все кладбище! Ха-ха-ха!»

Земля — сыта, человек — голоден. Только стихия воды в поэме Пушкина «Медный всадник» отдает, возвращает вовне «гроба с размытого кладбища» вместе с их содержимым. Чичиков имеет дело с «безобидными мертвецами», переселяет в Херсонскую губернию своеобразные наноэкскременты. А. Терц справедливо заметил о встрече Чичикова и Коробочки, что список блюд непосредственно следует в сцене за списком купленных душ. «Это какое-то рождение сочной и вкусной плоти из могильного духа и праха». Или — у Белого: «Гоголя удручает какое-то прошлое, какое-то предательство земли — грех любви».

Это проясняет «Страшная месть» — повесть о восставших мертвецах: «Слышится часто по Карпату свист, как будто тысяча мельниц шумит колесами на воде. То, в безвыходной пропасти, которой не видал еще ни один человек, страшащийся проходить мимо, мертвецы грызут мертвеца. Нередко бывало по всему миру, что земля тряслась от одного конца до другого; то оттого делается, толкуют грамотные люди, что есть где-то, близ моря, гора, из которой выхватывается пламя и текут горящие реки. Но старики, которые живут и в Венгрии, и в Галичской земле, лучше знают это и говорят: что то хочет подняться выросший в земле великий, великий мертвец и трясет землю».

Путь Гоголя — и творческий, и жизненный — метафорически — непоследовательная, чередующаяся смена не состояний человека, но словно самих здоровых отправлений и их отсутствия в связи с нарушением пищеварения и соединенного с этим дискомфорта, маеты, которую возможно унять единственным способом — отказавшись от пищи, поддерживающей жизнь в человеке. Психоана-

литик В. Трофимов пишет: «Что касается анорексии или булимии, то это синдромы, а не нозологические единицы. Они могут быть как при невротическом регистре расстройства, так и при психотическом. Одним словом, ни анорексия, ни булимия не есть неврозы.

У Гоголя был, на мой взгляд, психотический регистр расстройства с полным отсутствием критики и нарушениями как в мыслительной, так и в эмоциональной сфере и в сфере влечений. Такие вещи увещеваниями не лечатся. И ни один гений, да и обычный человек, от них не застрахован. В настоящее время Гоголь был бы принудительно госпитализирован, получал бы питание через зонд и, естественно, нейролептики. Можно предполагать, что у Гоголя имело место так же «философская интоксикация» религиозного характера, дисморфофобия и дисморфомания плюс кататонические включения....». Не оспаривая диагноза, но и не сосредотачиваясь на нем, не будем забывать, что мы имеем дело с совершенно не исследованной психикой гения. Через физиологию и деятельность/бездеятельность кишечника в том числе происходила интериоризация Гоголя. Р. Барт говорил в одном интервью, что пища образует знаковую систему. Персонажи Гоголя зачастую служат такими знаками пищи.

Л. Карасев недаром пришел к выводу, что «у Гоголя движение сюжета подчиняется воле желудка», и первым заговорил о «*перистальтике* гоголевской прозы, имитации реальной ритмики движения пищи в желудочно-кишечном тракте». После Карасева вообще исследование пищевого арсенала гоголевского мира может показаться излишним. Но — великолепный читатель Гоголя, Карасев читает его апологетически, через призму производимого художественного эффекта. Между тем, еда у Гоголя отнюдь не только образ полноты, «сюжет насыщения». Это прежде всего страсть, то есть избыточность, чрезмерность проявления, **навязчивое переедание**, а не насыщение. В главе из неоконченной повести «Страшный кабан» так прямо и говорится, что учитель **страстно** привязан «ко всему, что питает душевную и телесную природу человека». Психологи, работающие с пищевыми расстройствами, считают, что человек, страдающий булимией, «заедает» чувства, эмоции, а не физиологическую потребность в пище, — вину, стыд, усталость, одиночество, скуку, тревогу, гнев. Булимический мир

Гоголя, мир *эмоционального питания* именно таков. «Покушать» здесь предлагают персонажам при любой двусмысленной ситуации. Не стоит отождествлять кинорексию, «волчий аппетит» героев с состоянием психики автора, но нельзя отрицать и непосредственную связь между ними.

Снедью, принятой или описанной, переваренной или подвергшейся брожению из-за несварения, осуществлялся переход Гоголя «извне внутрь». О несварении Л. Карасев упоминает эпизодически, тогда как эта метафора важнейшая в метафизике гоголевской поэтической прозы: «Если сравнить город N с желудком, то в нем случается нечто вроде «несварения»: «мертвые души, губернаторская дочка и Чичиков сбились и смешались» — «*заварилась каша*» (ср. со сходной ситуацией неразберихи и непонимания в ситуации с Маниловым: мысль о просьбе Чичикова «*не варилась* в его голове») ...».

Опыт взаимодействия с миром, так трудно дававшийся Гоголю, осуществляется через протозоические, «элементарные» формы. Страшно и сакрально описание этого явления в рассказе Шаламова «Сгущенное молоко»: «Все стояли и смотрели, как я ем. В этом не было неделикатности или скрытого желания угоститься. Никто из них и не надеялся, что я поделюсь с ним этим молоком. Такое не было видано — интерес к пище был вполне бескорыстен. И я знал, что нельзя не глядеть на пищу, исчезающую во рту другого человека».

Башляр в «Психоанализе огня» писал: «Не проведя психоанализа сытого человека, мы не получим основных аффективных составляющих для понимания реалистической психологии очевидности». В «Колымских рассказах» проводится перманентный «психоанализ голодных». Его неплохо бы применить и к последним неделям жизни Николая Гоголя-Яновского, прежде чем ставить окончательные диагнозы. Зная о патологическом притворстве Гоголя, не лишне воспроизвести опять Розанова: «...болезнь да болезнь — какое легкое объяснение неуемных биографов. Ибо почему, читатель, у нас с вами не быть такой гениальной болезни, с такими же причудами?.. Гоголь был, конечно, болен нравственными заболеваниями от чрезмерности душевных глубин своих. Его трясло как деревню на вулкане. Но в чем секрет вулкана, из которого сверкали по ночному небу зигзаги молний, текла лава,

сыпался песок, и лилась грязь: этого, не заглянув туда, нельзя сказать. А заглянуть — тоже нельзя».

В рассказе «Хлеб» Шаламов пишет: «Народная поговорка — «когда я ем, я глух и нем» — известна каждому. Можно бы добавить: «и слеп», ибо функция зрения при такой еде с аппетитом сосредоточена на помощи вкусовому восприятию». Эта цитата удивительно перекликается со словами снова Розанова о Гоголе: «Свет искусства, льющийся из него, заливает все. Теряешь осязание, зрение и веришь только ему». Искусство Гоголя сходно здесь с приемом пищи шаламовскими зэками. То есть гоголевская проза сама по себе является знаком пищи. Недаром в повести об Иване Федоровиче Шпоньке присутствует вполне постмодернистская сцена со словами, писанными на «сподке» пирожков, которые пеклись на листках из тетрадки рассказчика. В неоконченной повести «Страшный кабан» Учитель «весь переселялся... казалось, в свою тарелку...».

Современная наука называет желудочно-кишечный тракт «нижним мозгом» и связывает любые психосоматические сбои с состоянием микрофлоры толстого кишечника (дисбактериоз). Во времена Гоголя универсальным диагнозом был «невроз кишечника». «Нижний мозг», бунтуя против беспорядков, провоцирует синдром панических атак, хронической усталости и депрессии. Это, конечно, сильно смахивает на знаменитое «всасывается и выбрасывается» из толстовской «Смерти Ивана Ильича». Д-р Чиж указывает, что «Гоголя лечили лучшие врачи того времени: Варвинский, Иноземцев, Овер, Клименков, Сокологорский, Тарасенков и Эвениус». Овер, между тем, находясь в полном здравии, заказал себе надгробие. Он же заметил по поводу Гоголя, что «не дай Бог лечить такого ипохондрика», то есть косвенно признался в отсутствии личного контакта с больным. Эвениус специализировался на офтальмологии и читал курс по десмургии — технике наложения повязок и шин. Варвинский был терапевтом. Клименков приказал обложить больного горячим хлебом и назначил слабительное. Сокологорский был психиатром и владел техникой гипноза, но когда он попытался «магнетизировать» Гоголя, тот находился в состоянии «умной молитвы» и гипноз не подействовал. Ни один из лекарей не только не помог великому пациенту, но и не мог

взять в толк, что, собственно, с ним происходит. Если бы аналогичные симптомы давали аналогичные результаты лечения и если бы проявления каждого организма были одинаково физиологически примитивны, на свете не существовало бы гениев. Устройство их организма внешне, вероятно, ничем не отличается от обычного человека. Но реакции — и последствия этих реакций — каким-то образом проецируются в «творческих центрах».

В сущности, смысл жизни художника прост. Он или имеет психофизическую и социальную возможность творить, либо лишается ее. И что здесь является причиной, а что следствием, малопонятно — или вовсе на данном этапе необъяснимо. К тому же нельзя не учитывать, что Гоголь не верил медицине и медикам и игнорировал их советы, хотя обращался к самым модным докторам по любому поводу, приговаривая при этом, что «повеситься или утопиться было бы лучше всякого лечения». Это очень русская черта, в сочетании с необъяснимыми суевериями описанная в «Мертвых душах» в диапазоне от губернских чиновников до остального человечества: «Всю жизнь не ставит в грош докторов, а кончится тем, что обратится наконец к бабе, которая лечит зашептываньями и заплевками, или, еще лучше, выдумает сам какой-нибудь декохт из невесть какой дряни, которая, Бог знает почему, вообразится ему именно средством против его болезни». Заметим, что «дрянь» фигурирует и в этой сентенции.

В последние свои земные дни Гоголь так же не слушал и увещеваний священнослужителей. В одном из мемуаров он говорит старой княгине Репниной: «Надеюсь, и вам будет полезно прочесть то, что я теперь пишу». «А это что?» — интересуется княгиня. «Грязный дворик, который должен привести к чистому дому», — отвечает Гоголь в спиритическом или астрологическом духе. Уже упоминавшийся В. Трофимов комментирует: «Психоаналитики довольно образно называют этот «дворик» темной ночью души. В алхимии он ассоциируется с нигредо и... приводит к спасению через мрак, через постижение полноты, а не через расщепление и отрицание. Без погружения в темную ночь души не увидишь, не познаешь света. Не заслужишь света, я бы даже так сказал. Это и есть «страсти Христовы», «сошествие во ад» — ради спасения души, заслужившей способность сравнивать вещи на собственном опыте, а не на

заемном, и держаться своего выстраданного выбора, не прячась, не избегая правды. Тогда обретённый дом будет чист». Нигредо (чернота) в алхимии знаменовало либо полное разложение, либо первый этап Великого делания, то бишь создания философского камня из компонентов однородной чёрной массы. Аллегорией нигредо в алхимической символике иногда и служил sol niger (черное солнце). Дом старосветских помещиков был похож на химическую лабораторию — «варенье, соленье, сушенье». Химия творчества у Гоголя то и дело превращается в алхимию. Мережковский не зря сравнил Хлестакова с гомункулом «из алхимической склянки».

Ю.Ф. Самарин оставил поразительное свидетельство о таинственном знамении, дважды посетившем А.С. Хомякова. В первый раз философ заснул после причащения и чтения Евангелия, как вдруг, по его словам, «какая-то темная непроницаемая завеса» опустилась перед ним и, цитируем, «разлучила меня с областью света. Что на ней было, я не мог разобрать; но в то же мгновение каким-то вихрем пронеслись в моей памяти все праздные минуты моей жизни, все мои бесплодные разговоры, мое суетное тщеславие, моя лень, мои привязанности к житейским дрязгам... Я проснулся с чувством сокрушительного стыда. В первый раз почувствовал я себя с головы до ног рабом жизненной суеты. Помните, в отрывках, кажется, Иоанна Лествичника эти слова: «Блажен, кто видел ангела; сто крат блаженнее, кто видел самого себя».

Во второй раз, накануне кончины жены, Хомяков «стал не то что молиться, а испрашивать ее от Бога»: «Я почувствовал такую силу молитвы, — Самарин продолжает пересказ, — какая могла бы растопить все, что кажется твердым и непроходимым препятствием: я почувствовал, что Божие всемогущество, как будто вызванное мною, идет навстречу моей молитве и что жизнь жены может быть мне дана. В эту минуту черная завеса опять на меня опустилась, повторилось, что уже было со мною в первый раз, и моя бессильная молитва упала на землю!». Известно, что последний этап духовного преображения Гоголя начался аккурат после смерти от тифа Е.М. Хомяковой, на похороны которой он не явился. Трудно предположить, что он не знал о «черных завесах» ее супруга. По одной из версий, считающейся самой неправдоподобной и так тщательно опровергаемой, что невольно тянет к ней прислушаться, Гоголь

умер от тифа. Теща Погодина Е.Ф. Вагнер прямо говорит, наверное, имея для этого какие-то основания: «болезнь его обратилась в тифус». Может быть, «тифусом» именовали тогда вообще терминальное состояние? Впрочем, разве более правдоподобен вариант малярийного энцефалита, якобы перенесенного в Италии и сказавшегося в России?

Одесская Неизвестная, судя по всему, фанатичная поклонница Гоголя, оставившая удивительные свидетельства его одесских мистерий, в одной из записей дневника повествует о том, как Гоголь читает из пророка Иеремии: «И аще изведеши честное от недостойного, яко уста мои будеши». Я: «Как хорошо!» Он взглянул на меня и повторил стих; в глазах оставался и теплился тот огонь, который возгорелся в первую минуту восторга. Когда бывало сказано: «диавол прииде», он говорил: «т. е. помышление». Потом говорил: «Этим душам так все ясно, что они натурально и диавола могут видеть. Такая чистота может у того быть, кто познал всю глубину мерзости».

Известно, что любимым и самым почитаемым святым Гоголя был Василий Великий, прославившийся аскетическими подвигами, питаясь только хлебом и водою, так что к 40 годам здоровье его было подорвано, и он сам называл себя стариком. На угрозы епарха Модеста подвергнуть епископа Василия мучениям тот отвечал: «Я так слаб, что разве только первый удар будет для меня чувствителен». Одесская Неизвестная уверяет, что Гоголь «помнит об уединении его», то есть любимого святителя. Василий Великий действительно писал: «Ибо что вредно вести жизнь в обществе с людьми, которые небоязненно и презрительно смотрят на обязанность в точности исполнять заповеди…» и напоминал из Послания коринфянам: «выйдите из среды их и отделитесь…» (2 Кор. 6, 17). Ослабнуть так, чтобы умереть от «первого удара», Гоголю удалось удивительно быстро — за одну неделю. Может быть, кто-то и привел ему слова преп. Исаака Сирина, тоже аскета из первейших: «Если понудим немощное тело паче силы его, то приходит смущение на смущение». Но Гоголь в его спланированной агонии вряд ли воспринял бы и эти слова. Он принял решение и следовал ему неукоснительно.

Уединения от юности своей искал и смоленский уроженец Иван Корейша, до сумасшедшего дома прятавшийся от людей то в бане на задах огорода, то в шалаше в лесу. Почему мы вторично упоми-

наем это имя? Потому, что одна из последних загадок Гоголя — поездка вместо панихиды по Екатерине Хомяковой, умершей, будучи на 4-м месяце беременности и оставившей сиротами семерых детей, перед которой Гоголь якобы преклонялся, в Сокольники, в Преображенскую психиатрическую больницу, где ординатором служил упомянутый доктор К. Сокологорский. Корейша первоначально три года сидел там на цепи и дошел до состояния живого скелета, а потом получил просторную палату. В ней Иван Яковлевич определил себе пространство за печкой в два квадратных аршина и 40 лет не пересекал незримой черты. Чем не Хома Брут? Предрек его всенародную славу другой пациент безумной больницы — некто Иван Павлович. Кстати, Корейша никогда не садился, как Гоголь до последних дней не ложился. В. Воропаев усматривает в этом не страх умереть в постели и быть похороненным заживо, а «подражание монашескому обычаю». Писал Корейша тоже стоя. К кому еще мог отправиться Гоголь через всю Москву? К Сокологорскому? Но тот и сам безропотно приезжал в дом бывшего одесского градоначальника гр. Толстого на Никитский б-р.

Д-р Тарасенков в странных подробностях описывает визит автора «Записок сумасшедшего» в Дом скорби: «...поехал в Преображенскую больницу на извозчике. Подъехав к воротам больничного дома, он слез с санок, долго ходил взад и вперед у ворот, потом отошел от них, долгое время оставался в поле, на ветру, в снегу, стоя на одном месте, и наконец, не входя во двор, опять сел в сани и велел ехать домой». Как будто кто-то следил за каждым шагом Гоголя. Кто? Извозчик? Тайный агент? Источник таких скрупулезных познаний не указывается. Гоголь мог узнать о популярном юродивом от М.П. Погодина, мог и от кого угодно другого. Вполне возможно, что решивший заморить себя голодом писатель предпринял нелегкое в его состоянии путешествие и по благословению своего духовника о. Матфея Константиновского. Рассказал же иерей Матфей о посещении Корейши архимандриту Михаилу (Козлову), а тот запечатлел рассказ в своих записках. Иван Яковлевич предсказал посетителю успех в строительстве придела в Ржевском соборе. Несомненно, не умолчала о Корейше и жена гр. Толстого, великая молитвенница, постница и профетистка. Между прочим, в «Записках сумасшедшего» есть указание на открывшийся у Поприщина дар:

«Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которых никто еще не слыхивал и не видывал». Судя по всему, Гоголь все-таки тоже не переступил черты знакомства с блаженным пациентом, прозорливостью которого больница обеспечивала себе порядочное содержание от богатых посетителей. Но исключать этого совсем не стоило бы. Если уж современники и ближайшие в окружении Гоголя люди множество раз оговаривались о темных пятнах (нигредо) в его поведении и поступках, то что наверняка можем знать мы. По некоторым смутным намекам окружающих можно составить мнение о том, что Гоголь корейшиной прозорливости якобы испугался. Но это не более чем мнение. Если Гоголь сам искал смерти, с кем ему было необходимо советоваться по этому вопросу? Прислуживавший Корейше Миронка наверняка не подозревал о ранге посетителя: к прозорливцу ходили и генералы, и побирушки — до сотни человек в день. С врачами Гоголь мог не соприкоснуться, особенно при его незаурядном искусстве маневра по уклонению от встреч, обедов и разговоров в последние недели жизни. Схитрил он и с этой поездкой, заявив В. С.Аксаковой, будто в Сокольниках «отыскивал своего знакомого, которого, однако же, не видал». Есть версия, что Гоголь хотел услышать рекомендацию «студента хладных вод», как поэтически, в духе Гоголя же, называл себя Корейша, о судьбе 2-го тома. И это единственная версия, заслуживающая внимания. Только из-за нее вообще важно, виделись ли два выдающихся оригинала своего времени. Но никакого 2-го тома не было — лишь отдельные главы, которые Гоголь уже показал о. Матфею, Шевыреву и, вероятно, некоторым другим доверенным лицам. К тому же великий писатель задолго прежде кануна своей смерти уже сжигал черновики новых глав «Мертвых душ», а также иные свои рукописи и издания. Вообще пиромания Гоголя требует отдельного исследования, и останавливаться на этом мы сейчас не станем.

Корейша выбрал форму юродства, связанную с крайней внешней неопрятностью. Вот самое типичное описание: «Был грязен, ходил под себя, иногда откровенно издевался над посетителями: заставлял их убирать за собой, вываливал им на головы еду, бросал в них предметы, грязно ругался». Неопрятность называют в ряду основных признаков шизоидности. Из нежинской ведомо-

сти о поведении пансионеров за февраль 1824 года следует, что Яновский получил единицу по поведению не только за «шутовство, упрямство и неповиновение», но и за «неопрятность». В декабре «Яновский за неопрятность стоял в углу». Любич-Романович с наслаждением писал, что «Учился Гоголь очень плохо, всегда и во всем был неопрятен и грязен, за что особенно не жаловали его преподаватели и репетиторы, на которых, впрочем, он обращал мало внимания...». В «грубости, неопрятности» с добавлением «простонародности» упрекали Гоголя и литературные недруги. Бытовую и внешнюю неряшливость Гоголя его окружение перестало замечать и быстренько облагообразило с тех пор, как признало его великим художником. А незадолго до этого обсуждали Гоголя у Васильчиковых, нечесаного и «забрызганного снизу до колен грязью от калош». Но, конечно, неопрятность его никуда не делась, ибо человек меняется мало. К тому же Гоголь был нелюдим, как и Корейша. Из женского патриотического института, а затем из Санкт-Петербургского университета, преподаванием в коем поначалу гордился, ушел столь же неожиданно и никого не спрашивая, как Иван Яковлевич из смоленского духовного училища, где подвизался без малейшей охоты. Фекалиями, конечно, Гоголь не кидался, но, как мы могли убедиться, думал о них постоянно. И его желание встречи с «познавшим всю глубину мерзости» понятно и даже закономерно.

Иван Яковлевич среди многих чудачеств посыпал голову и стены подаренным нюхательным табаком. А гоголевский почтмейстер открывал «свою табакерку только вполовину, из боязни, чтобы кто-нибудь из соседей не запустил туда своих пальцев, в чистоту которых он плохо верил и даже имел обыкновение приговаривать: «Знаем, батюшка, вы пальцами своими, может быть, невесть в какие места наведываетесь, а табак — вещь, требующая чистоты». «Почтенный чиновник» в повести «Нос» говорит маиору Ковалеву, что табак «разбивает головные боли и печальные расположения; даже в отношении к геморроидам это хорошо». Геморроидальность — порождение плохого пищеварения и следствие хронических запоров. Д-р Чиж опровергал геморрой Гоголя. Но как быть с тем, что это заболевание обнаружил у еще совсем молодого писателя «литературный врач», адъюнкт-профессор Медико-хирургической

академии С.Ф. Гаевский? А в 1845 году в Гамбурге Гоголя консультировал гомеопат И. Копп и рекомендовал лечение водами «для удаления геморроидальных, печеночных и всяких засорений». Как здесь не применить слова самого зацикленного на геморрое пациента: «Какой доктор, хотя бы он знал донага всю натуру человека, может нам определить нашу внутреннюю жизнь?» Диагноз Корейши в его «скорбном листе» звучал так: «mania occupotio mentis in libro», что означает: «помешательство на почве чрезмерного увлечения чтением (священных) книг». Ну и чем это отличается от «философской интоксикации» религиозного характера»?

Как каждое слово, написанное Н.В. Гоголем, напрочь сминает любые рассуждения о его умственном расстройстве, так и ответ И.Я. Корейши будущему члену «Народной расправы» и соучастнику убийства студента Иванова, «желтому» журналисту И. Прыжову делает безнадежными любые попытки подтвердить его сумасшествие. Прыжов, записавший Корейшу в московские «дураки» в своей бульварной книжонке, которая, начиная с Достоевского и Лескова, и по сей день является основным источником сведений о биографии Ивана Яковлевича, в дальнейшем, что интересно, стал прототипом персонажа романа «Бесы» Толкачева. Чего не «подвернет» настоящий писатель, когда и куда ему требуется! Ответ Корейши будущему террористу Прыжову неожиданно пространен, поэтому мы приведем лишь ту его часть, которая касается «неопрятного комедиянства» (М. Пыляев):

«Вы, милостивый государь, многое в книжке своей поставили мне в вину; а главным образом на показ всему свету выставили мою безкомфортабельную жизнь и жестоко осудили меня за то, что я, по великим постам, приносимые мне постные и скоромные кушания мешаю вместе, и потом — сам ем и других кормлю; и все это, как вы говорите, имеет в глазах моих мистическое значение. Стало быть, обвинение ваше пало на меня от вашего непонимания моего действия, а потому считаю нужным его пояснить вам... Раз как-то пришло в старую глупую голову на мысль, что у вас в свете по великим постам живут не так, как следовало бы: довольно разнообразно и с учреждениями Св.Церкви нашей не согласно... Но как растолковать им, что жить им так не следует? Прямо так сказать — не послушают, — засмеются только. Написать книжку — не могу.

Дай же составлю им такой винегрет из кушаний, чтобы он опротивел им всем; а если винегрет опротивеет им, то, думаю себе, наверно, тогда и беззаконная жизнь их опротивеет им, и будут жить по христианскому закону. Вот вам, милостивый государь, объяснение непонятного для вас мешания кушаний; пусть послужит оно толкованием и всей моей, странной для вас, жизни!». В «Записках сумасшедшего» нечто подобное пишет генеральский кобелек Меджи своей наперснице Фидели: «Очень хорошо мешать несколько соусов вместе, но только без каперсов и без зелени». У него же вызывает неудовольствие намерение Марфы помыть полы: «Эти глупые чухонки всегда некстати чистоплотны».

Кстати говоря, Корейша слагал не только отповеди своим биографам, но и псалмы.

В связи с гоголевским мифом несварения полезны жизнеописательные записки А.Ф. Киреева «Юродивый Иван Яковлевич Корейш» (именно так!). Он утверждал, что Корейша напророчил его отцу смерть от огня. Бедный старший Киреев с тех пор покойно не спал ни одной ночи, проверял печи и озирал двор. А умер от нестерпимого жжения в области желудка с криками: «Горю! Горю!» Впервые отец мемуариста согласился посетить Корейшу в минуту отчаяния, когда, лишившись средств, прибегнул к универсальному русскому лекарству и стал подвержен запоям. Не будем вдаваться в подробности излечения. Но вот Киреев пишет: «Вернувшись, отец рассказал, что Иван Яковлевич не обращал на него внимания и лишь перед его уходом порвал бумажку, положил ее в его карман и велел пересчитать клочки, закончив дела, но уже не в Москве». На обрывках оберточной бумаги Корейша писал «пространные и витиеватые» записки митрополиту Московскому Филарету. И святейший ходатайства «сумасшедшего», надо сказать, удовлетворял. Через 50 лет на таком же носителе Г.Е. Распутин будет писать Папе и Маме — последним русским государям.

Вот на «клочках» стоит задержаться. В сборнике «Арабески» записки Поприщина именовались «Клочки из записок сумасшедшего». Что ни говорите, «бумажки» напрямую связаны с процессом опорожнения кишечника. И если этим цивилизованным способом ликвидации последствий дефекации не пользовался юрод

Корейша, то Гоголь, надо думать, им не пренебрегал. Вспомним снова «Записки сумасшедшего». «Связку маленьких бумажек» представляет собою переписка Фидели и Меджи, которую так рвался прочесть Поприщин, что выкрал письма из лукошка. В самой переписке тоже фигурируют обрывки пищебумажной продукции. Меджи изображает поведение хозяина: «Возьмет в одну руку бумажку, другую сложит пустую и говорит: «Получу или не получу?» Нос маиора Ковалева похоронен в хлебе, брошен в воду, выловлен и завернут в бумажку. Одно из перечисляемых дисциплинарных достоинств Ивана Федоровича Шпоньки его школьной поры состояло в том, что он «никогда не привешивал сидевшему впереди его товарищу на спину бумажек».

«Четвероугольным лоскуточком бумажки» заклеено лицо генерала на табакерке портного Петровича, сыгравшего, по сути, роковую роль в судьбе Акакия Акакиевича. И, разумеется, невозможно пройти мимо издевательств «офисного планктона» над самим Башмачкиным. «Молодые чиновники... сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом». Снег, жалящий, секущий петербургский снег без метафор становится единственным свидетелем трагедии Акакия Акакиевича: «...пошли деревянные домы, заборы; нигде ни души; сверкал только один снег по улицам...». В сцене ограбления все вообще зарифмовано с канцелярией. Только канцелярия эта выдвинулась на «немые стогны града». Когда разбойники, «люди с усами», снимают с несчастного шинель, у одного из них кулак «величиною с чиновничью голову». Собственно, жизнь Акакия Акакиевича и кончается здесь, на заснеженной окраине. Он «чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал». Желудок его, вероятно, в этот момент и перестал «пучиться». Скорее всего, Гоголь перед кончиной пребывал в аналогичном состоянии. «У него все чувства замерли», — говорит один служитель другому у одра гения, предлагая «размотать», т.е. расшевелить умирающего. Когда Акакий Акакиевич нападает на *значительно лицо*, Гоголь прибегает к ужасающей метонимии: лицо нападавшего «было бледно, как снег, и глядело совершенным мертвецом». Часть заменена целым, и эта «неправильность» создает невыносимый, ужасный эффект.

По словам В.Ф. Чижа, который, что любопытно, был земляком и Гоголя, и Корейши — полтавчанином и смолянином, «... смертельная тоска, страх смерти всецело наполняли душу поэта в последние дни его мученической жизни. Гоголь невыразимо страдал и желал, чтобы эти страдания скорее окончились; он понимал, что только смерть может окончить его мучения, и боялся смерти; можно себе представить весь ужас этого положения». С этим утверждением спорит свидетельство С. Шевырева: «одним из последних слов, сказанных им еще в полном сознании, были слова: «Как сладко умирать!» Но много за две недели до этого у Аксаковых Гоголь говорил нечто совершенно противоположное: «Но страшна минута смерти». Кто-то возразил Гоголю: «Почему же страшна? Только бы быть уверену в милости Божией к страждущему человеку, и тогда отрадно думать о смерти». «Ну, об этом надобно спросить тех, кто перешел через эту минуту», — сказал Гоголь. Это и есть диалектика гениальности!

Нет же, не смерти, не смерти он боялся! «Блажен, кто видел ангела; сто крат блаженнее, кто видел самого себя».

«Предать же тело мое земле, не разбирая места, где лежать ему, ничего не связывать с оставшимся прахом...» (Н.В. Гоголь. Завещание). И напоследок, в нарушение всяких правил — эпиграф: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны».

2. Гоголь-пост

На Руси никто с голоду не умирал.
(русская пословица)

Голод — лучший повар
(пословица многих народов)

Всю жизнь Гоголь думал, что пишет про жизнь. Вот каламбур! Но еще Василий Розанов отметил мертвую недвижность гоголевского пейзажа. А уж о его некрофильском любовании смертью, об эстетическом предпочтении живого мертвому фрейдисты и неофрейдисты написали тома. Всю жизнь Гоголь был страшным обжорой, чревоугодником, если выражаться катехизическим языком. Или, если перейти на язык психиатров, изучающих пищевые расстройства, страдал булимией. Здесь надо

сразу сказать, что чревоугодие хотя и является в христианском реестре безусловным грехом, но отнюдь не смертным и даже не самым тяжким в силу его неустранимости. Об этом много написано у Отцов Церкви. Святой Иоанн Лествичник называл обжорство «притворством чрева». Сестра Гоголя Ольга рассказывала о брате Николаше: «Он и сам был большой лакомка, и иногда один съедал целую банку варенья. И если я в это время прошу у него слишком много, то он всегда говорил: «Погоди, я вот лучше покажу тебе, как ест один мой знакомый, смотри — вот так, а другой — этак».

Великий актер Щепкин утверждал, что из Гоголя получился бы первоклассный повар. А умер великий писатель, заморив себя голодом, будучи не в состоянии проглотить ни куска, ни ложки бульона. То есть от противоположности булимии — анорексии, болезни девочек-подростков, терзающихся от каждого лишнего грамма. Глубина оснований, по которым Гоголь прекратил принимать пищу, вряд ли делает его поступок более разумным или взрослым. Аскеты всех мировых религий прежде, чем сесть на голодный паек, проходят стадии духовных посвящений, которые Гоголю не были попущены: Ни одно вероучение не одобряет и не поощряет сверхсильного поста. Бог приуготовил раба Своего Николая к иному служению. И от этого служения раб отступился, взяв на себя по гордости, не умаляющей искренности его заблуждения, чужой крест.

Масленая неделя в последний год жизни Гоголя — 1852 — началась 5 февраля. О том, что автор «Мертвых душ» начал поститься впрок, есть множество свидетельств. Друг Гоголя Степан Шевырев встретился с ним накануне — четвертого числа. Гоголь сообщил ему, что «...решился попоститься и поговеть». Шевырев поинтересовался: «Зачем же на масленой?» «Так случилось...» Надо сразу отметить, что в истории болезни и смерти Гоголя множество пробелов и неясностей, связанных и с психическим состоянием больного, и с мистической тайной, которая несомненно присутствовала в этой истории. Далее Шевырев записывает: «5-го он жаловался мне на расстройство желудка...» Желудочную версию, повторим в который раз, Гоголь придумал давно и использовал так широко, что его восторженная поклонница графиня Репнина заметила: «Мы все жили в его желудке». В течение долгих лет Гоголь утверж-

дал, что у него «кишки перевернуты», то есть его пищевой тракт представляет собой как бы антимир. Слово художника столь беспрецедентного дарования имеет свойство сбываться и играть с произносителем весьма злые шутки.

О масленичном говении Гоголя пишет и М. Погодин, и, конечно, доктор Тарасенков. Алексей Терентьевич Тарасенков лечил Н. В. Гоголя во время последней его болезни. Не чуждый писательства, он оставил нам книгу «Последние дни Н. В. Гоголя (описание его болезни)». По общему мнению, Гоголь погиб от неправильного лечения, тогда как привело его к фактическому самоубийству прежде всего острое влечение к смерти. Тарасенков единственный из медиков, наблюдавших угасание Гоголя и предпринимавших часто экзотические попытки его спасти, понимал душевное состояние пациента и сострадал ему. Вот что пишет добрый доктор о первых шагах Гоголя к самоубийству: «...по некоторым уставам не дозволяется вовсе употреблять никакой пищи. Гоголь... по-видимому, старался сделать более, нежели предписано уставом... от пищи воздерживался до чрезмерности: за обедом употреблял только несколько ложек овсяного супа на воде или капустного рассола».

Анамнез Гоголя приводит к заключению о вреде поста для человека, по восточной медицине воплощающего стихию ветра, то есть нервную организацию весьма подвижного типа, склонного к меланхолии и плохо сохраняющего все виды энергии (известно, что Гоголь страшно мерз и не мог согреться ни у какой печки). Вот что говорил доктору в хорошую минуту сам пациент: «Нередко я начинал есть постное по постам, но никогда не выдерживал: после нескольких дней пощения я всякий раз чувствовал себя дурно и убеждался, что мне нужна пища питательная». Нельзя сказать, что люди, окружающие писателя, отнеслись легкомысленно к его состоянию. Помимо приходской Церкви Саввы Освященного на Девичьем поле, Гоголь отстаивал долгие службы в домовой молельне графа Александра Петровича Толстого, человека строгой православной жизни, у которого Гоголь жил. Заметив изнурение писателя, граф посоветовал ему причаститься, не продолжая приготовительного говения. Но, вкусив после причащения (7 февраля) просфору, Гоголь стал сокрушаться так, будто наелся бифштексов с кровью, называя себя обжорой, окаянным, нетерпеливцем и пр.

Тогда граф Толстой прекратил домашнее богослужение, как водится, перепутав причину и следствие. Михаил Семенович Щепкин, помня Гоголя большим лакомкой, пригласил его на блины, расписав угощение во фламандских красках. Великий лицедей надеялся поправить дело с помощью благотворительного представления. Не тут-то было! Гоголь приехал к Щепкину за час до обеда, передав прислуге извинения и сказав, что зван обедать в другое место, то есть проявил типичную для безумца хитрость. После чего вернулся домой и, разумеется, не взял в рот маковой росинки.

Пригласили священника с Девичьего поля. Батюшка убеждал Гоголя всеми доступными способами не чинить себе вреда, ел при нем постную, но вполне питательную пищу. Чтобы отвязались, Гоголь проглотил ложку масла и почувствовал себя еще хуже. Граф Толстой кинулся к знаменитому владыке Филарету (Дроздову), полагая, что уж этот авторитет подействует, тем более, что, решив умереть, Гоголь просил графа передать митрополиту многие из его сочинений на хранение. Владыка, узнав о состоянии писателя, прослезился и просил передать ему, что дело не в посте, а в послушании и Церковь требует, чтобы больные предавались воле врача. Ни малейшего действия рекомендации не возымели. Тогда обратились к светским средствам и послали за магнетизером с булгаковской фамилией Альфонский, дабы он покорил волю больного и заставил его принимать пищу под гипнозом. Гоголь выпил чашку бульона, что вызвало всеобщее оживление, и на этом «завязал» с едой окончательно. На исходе первой недели поста все поняли, что дело слишком серьезно, и вновь призвали доктора Тарасенкова. Чтобы понять картину, явившуюся его глазам, придется прибегнуть к пространной цитате.

«Увидев его, я ужаснулся. Не прошло и месяца, как я с ним вместе обедал; он казался мне человеком цветущего здоровья, бодрым, свежим, крепким, а теперь передо мною был человек, как бы изнуренный до крайности чахоткою или доведенный каким-либо продолжительным истощением до необыкновенного изнеможения. Все тело его до чрезвычайности похудело; глаза сделались тусклы и впали, лицо совершенно осунулось, щеки ввалились, голос ослаб, язык трудно шевелился от сухости во рту, выражение лица стало неопределенное, необъяснимое. Мне он показался мертвецом с первого взгляда. ..»

Роль врачей — и телесных, и духовных — становилась все более роковой. О влиянии на вечного неофита-Гоголя отца Матфея (Ржевского) написано слишком много, чтобы повторяться. Вот лишь одна из максим, которую испытывал ревностный уставщик на впечатлительном до крайности, утонченном до прозрачности, взвинченном до экзальтации Гоголе: «Устав Церковный написан для всех; все обязаны беспрекословно следовать ему; неужели мы будем равняться только со всеми и не захотим исполнить ничего более?» Гоголь захотел... и совершил серьезнейший с точки зрения христианина грех — перестал бороться за жизнь в себе. Унес ли отец Матфей тайну Гоголя, исповедовавшегося ему незадолго до смерти, или тайну сию скрывает Господь от непосвященных? Или, напротив, она доступна всякому, имеющему очи? Не станем гадать. Вероучитель Иоанн Кассиан Римлянин писал: «...и чрезмерное желание плотского удовольствия, и отвращение от пищи возбуждаются врагом нашим. Чревоугодия никак нельзя пресечь, как прочие пороки, или совершенно истребить, а только излишние возбуждения и пожелания его силою души можно ограничить, обузить». Интересно сопоставить слова вероучителя с русской поговоркой: голод в мир гонит. То есть, отвлекает, отдаляет от духовного. В этом смысле русский народ создал пословицу посолонее приведенной: голодный и владыка хлеба украдет. И, чтобы закончить с фольклором, приведем еще один пример, напрочь опровергнутый великим писателем: никто с поста не умирает.

Поведение Гоголя-больного необходимо четко отделить от мотивов Гоголя-верующего, Гоголя кающегося. И поведение это снова приводит к мысли о невротическом расстройстве, именуемом анорексией. В частности, анорексики в большинстве убеждены, что питаются вполне достаточно, и самое сложное — доказать им, что это не так. Гоголь уверял Тарасенкова, что он сыт и «ест довольно». Тарасенков, к сожалению, не был психиатром и специалистом в области человеческого поведения. Аргументов в пользу питания у него не нашлось. Что и говорить, пациент попался не простой, да еще с тяжелой наследственностью. Обстоятельства смерти отца Гоголя позволяют предположить, что он страдал некой формой нервного заболевания, сродни мании. Это достаточно известная гипотеза. Но сестра писателя, Ольга, рассказывает об их матери следующее: «После смерти отца мать была убита горем, ничего не хотела есть

и довела себя до того, что ее насильно заливали бульоном и не могли раскрыть рта, — стиснуты зубы — и ей чем-то разжимали зубы и вливали бульон». Если верить, что и отец перед концом отказался от пищи, получаем картину превосходную. К слову сказать, никакой пищи не могла принимать перед смертью Пульхерия Ивановна, героиня повести «Старосветские помещики». А так автор описывает в «Вие» сотника, скорбящего по убиенной дочери: «Заметно было, что он очень мало употреблял пищи, или может быть даже вовсе не касался ее». Трудно назвать эти эпизоды случайными.

Борьба с лишним весом, принимающая характер невроза, обусловлена, разумеется, не только внешним стандартом. Многие психологи считают, что подсознательная установка морящих себя голодом подростков — страх превращения во взрослых. В последние дни, уже не вставая с постели и ни с кем не говоря, Гоголь постоянно писал на длинных бумажных полосах одну и ту же Евангельскую фразу: «Аще не будете малы, яко дети, не внидете в Царствие Небесное». Но если Спаситель, кажется, подразумевал состояние души, то Гоголь имел в виду телесную «малость», попросту говоря, худобу. В.С. Аксакова вслед за Тарасенковым вспоминала: «Мы все были поражены его ужасной худобой. «Ах, как он худ, как он худ страшно!» — говорили мы...» Что знаем мы о гении человеческом, если даже это спародировал Гоголь заведомо в 10 главе «Мертвых душ»: «Всё подалось: и председатель похудел, и инспектор врачебной управы похудел, и прокурор похудел, и какой-то Семен Иванович, никогда не называвшийся по фамилии... даже и тот похудел». А в главе11 устами учителя Павлуши Чичикова дословно предсказал собственный конец: «...Вот ты у меня постоишь на коленях! ты у меня поголодаешь!»

3. Гоголь-опиум

О, не верьте этому
Невскому проспекту!

Гоголь

В 1833 г. читающая Россия вцепилась в роман преп. Чарльза Мэтьюрина «Мельмот-скиталец». Достопочтенный выходец из Ирландии сочинил под прикрытием Лоренса Стерна и Анны Рад-

клиф — чистого сентиментализма и чистой «готики» — роман воспитания и романтического злодейства. Собственно говоря, «Мельмот» написан в жанре «фэнтези», как романы доморощенной Марии Семеновой. Пушкин назвал эту громоздкую поклажу литературного дилижанса «гениальным произведением». Ну, гениальное, так гениальное.

К 1834-му популярность Чарльза Роберта Мэтьюрина достигла апогея «от финских хладных скал до пламенной Тавриды». Грех было упускать такое обстоятельство! И вот в вышеозначенном году появляется книжное изделие, обреченное быть распроданным благодаря тому, что на титуле значится имя автора головокружительного и гениального «Мельмота-скитальца». Книга называется «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум». Ничего подобного преподобный Мэтьюрин не сочинял. Неведомый переводчик с ведома издателя воспользовался приемом литературной мистификации и скрыл ничего не говорящее имя подлинного автора «Исповеди» Томаса Де Квинси. Понять затею можно: Мэтьюрин в рекламе не нуждался, а «раскрутка» Де Квинси съела бы драгоценное время славы «Мельмота». Да и чем рисковал издатель? А имя переводчика ставить было вообще не принято. Вопрос в другом. Когда «Ad marginem» переиздает «Исповедь англичанина...» сегодня, подкрепляя интерес к теме наркотиков именами Кастанеды и Джона Лилли и объявляя Де Квинси основоположником и родоначальником, расчет делается отнюдь не на наркоманов, могущих приобрести издание по знаковому принципу, коль скоро в заглавие вынесен герой их времени — опиум. Расчет состоит в тотальном пересмотре шкалы литературных ценностей, когда вторая свежесть переводится в высшую категорию, а книжный гумус, удобрение для гениев, становится плодотворным слоем культуры. Но кого в Православной России могли вдохновить опиумные глюки маргинального британца? В современном издании ни слова не написано о том, нашли ли в русском читателе сочувствие приключения англичанина, расширяющего сознание с помощью аптечного пузырька и пипетки. Однако благодаря тому, что в «АМ» напечатан безнадежно устаревший перевод образца 34-го, можно понять, что по крайней мере один человек в империи, кроме самого толмача, книгу прочел. Звали его Николай Гоголь-Яновский.

Сборник Гоголя «Арабески» вышел в свет в 1835-м. Это было нечто, до Гоголя невозможное в русской словесности. Сборник состоял из совершенно разнородных по жанрам «клочков» (первоначально «клочками» автор хотел назвать «Записки сумасшедшего»): статей, эссе, заметок. Впоследствии Гоголь перетасовал сборник и ряд его фрагментов включил в «Петербургские повести» Но разве «Записки» и «Невский проспект» — повести в традиционном смысле? Сенковский, большой специалист по квазиориенталистским поделкам, ревниво выкрикнул: «Быть может, это арабески, но это не литература». Само название не подлежит каноническому толкованию. Что за «Арабески»? Поза классического танца с оттянутой назад ногой танцора, когда рисунок меняется поворотом головы, перемещением центра тяжести гибкого тела? Или восточный насыщенный орнамент, загадочный, «наркотический»? Или музыкальная форма с извилистой, «узорчатой» фактурой? Те же злоключения безумного Поприщина Гоголь думал назвать «Записками сумасшедшего музыканта».

Гоголь сдался на милость «направления», когда Белинский внушил ему мысль о его «страшной верности действительности» и зачислил гениального фантасмагориста в приготовительный класс «натуральной школы». «Невский проспект» был завершен к октябрю 1834-го. Гоголь дал его на отзыв Пушкину. Тот благословил, дважды помянув Всевышнего: «Авось Бог вынесет! С Богом!» Считается, что Пушкин отчурывался от цензуры. Хочется думать, что беспокоился о судьбе собрата, понимая всю необычность гоголевского замысла. Успел ли Гоголь прочитать «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» до того, как закончил «Невский проспект»? Похоже, что успел и преуспел. Кроме стилистических и жанровых новаций «Арабесок», несомненен и тематический приоритет Гоголя: в «Невском проспекте» впервые в русской литературе описано действие на русского героя такого сильного галлюциногена, как чистый опиум. Гоголь открыл тему наркотиков ключом трагедии, а не отмычкой водевиля (фарс о том, какие куролесы выделывают, хватанув опийной настойки сверх того, что доктор прописал, с триумфом шел в эти годы на парижской сцене).

Художник Пискарев повстречал на заглавном проспекте града Петрова «мимолетное видение». Действие повести (будем назы-

вать это в авторской интерпретации) переводится в ирреальный план сразу после встречи, так что уже нельзя рационально определить, спит ли Пискарев, бодрствует или грезит наяву еще до того, как принял волшебные капли. Он преследует незнакомку и попадает с ней в «вертеп разврата» — публичный дом, где девушка, поразившая воображение невротического художника в романтическом плаще, собственно говоря, служит. Затем потрясенный Пискарев теряет прелестницу и начинает более или менее «натурально» видеть ее во снах. Разрушаемый тоской и обычной гоголевской мономанией, он наконец теряет и сон, последнее прибежище своих полубезумных грез. Далее происходит следующее: «Он слышал, что есть средство восстановить сон, для этого нужно принять только опиум. Он вспомнил одного персиянина, содержавшего магазин шалей. Он решился отправиться к нему, предполагая, что у него, без сомнения, есть этот опиум. Персиянин принял его сидя на диване и поджав под себя ноги. «На что тебе опиум?» — спросил он его. Пискарев рассказал ему про свою бессонницу. Персиянин на минуту вышел и возвратился с баночкою, наполненною темною жидкостью, бережно отлил ее в другую баночку и дал Пискареву с наставлением употреблять не больше как по семи капель в воде. В наркотическом сне Пискарев, которому по слабости нервной организации семи капель хватило с лихвой, наслаждается видениями возлюбленной, которая въяве жестоко над ним смеется. Разность потенциалов мечты и действительности убивает художника — Пискарев перерезает себе горло.

В России, как и в Европе, среди обывателей опиаты были хорошо известны своими снотворными и болеутоляющими свойствами. Однако вопрос персиянина «На что тебе опиум?» предполагает знание об иных свойствах вытяжки из недозрелых маковых головок. Почему Пискарев пошел не в аптеку, где продавался опийный препарат лауданум, а обратился за контрабандным товаром к торговцу из Ирана? Откуда художник знал о таком источнике наслаждений? Одно из двух: либо Гоголь боялся цензуры не только из-за сцены экзекуции офицера Пирогова в повести, но и из-за персидского опиума, которым петербургская богема пользовалась не хуже, чем парижская, либо автор «Невского проспекта» ознакомился с книгой псевдо-Мэтьюрина, более того, хорошо знал ее переводчика

и беседовал с ним на тему измененных состояний сознания. Нигде и никогда Гоголь не обмолвился об «Исповеди англичанина». Скрывал источник информации? Достоевский ведь тоже не кричал из открытого окна, в какой газете прочел про студента, зарубившего старушку. Перевод Де Квинси под прикрытием Мэтьюрина явно отдает школой «Библиотеки для чтения»: «...узнаю коней ретивых». Вероятно, англичанина перетолмачил кто-то из «почтовых лошадей просвещения», услаждавших жителей Олонецкого края «готическими» скелетами и вурдалаками. Знакомства Гоголя в литературном мире, надо полагать, были значительно обширнее представленных Вересаевым и другими биографами. Здесь вполне может сказываться маниакальная скрытность Гоголя как таковая: будь его воля, он затушевал бы две трети своего круга общения. Не признался же он во встрече с Лермонтовым! И только благодаря массе свидетелей, бывших тогда на обеде у Шевырева, не ушел от потомков сей исторический факт.

А может, здесь проявилось и свойственное иногда Гоголю благородство. Дело в том, что издание «Исповеди англичанина» представляет собой двойной подлог. Переводчик не только поставил на титул чужое имя, но и приписал главы, которых в оригинале вообще не было! Де Квинси писал «готические» новеллы, о чем переводчик, вполне возможно, знал. Но в «исповеди опиофага» ничего подобного не существовало. Поддал ли имярек «готики» для пущего читательского интересу или не удержал пера и пошел на поводу у собственного разгулявшегося воображения? Вычислить переводчика и определить, мог ли с ним Гоголь водить знакомство, несложно: среди повальной галломании знатоков английского языка было не так уж много. Сложнее, если Де Квинси переводили уже с французского перевода Но это дело историков литературы. Мы же сделаем предположение, что Гоголь умолчал о двойном подлоге из цеховой солидарности, да и факт был не из ряда вон выходящим, на книжном рынке еще не такое бывает. Тем не менее аналогии «Невского проспекта» и поддельных глав Де Квинси поражают. В издании «Ad marginem» они вынесены, так сказать, за ограду, напечатаны помимо основного текста. В этих сочиненных за Де Квинси и приписанных Мэтьюрину фрагментах героя приводит на бал некий офицер. Там опиофаг встречает бывшую пассию, ставшую содер-

жанкой мрачно-таинственного маркиза К (который в следующий момент меняет титул на лорда, что и наводит мысль не только на двойной подлог, но и двойной перевод). Это очень и очень перекликается с «Невским проспектом», где Пискарева толкает к роковому знакомству пародийный поручик Пирогов, дело продолжается опиумом и кончается перерезанным горлом. Новеллистическая часть «Арабесок» буквально пронизана ассоциациями с «Исповедью», причем именно с подложными главами. Гоголь как будто специально перемигивается с не известным нам литератором.

Удвоение пространства и образа — прием, чрезвычайно характерный для Гоголя. Его страницы словно уставлены кривыми зеркалами, где Иван Иванович видит себя в отражении Иваном Никифоровичем, а Агафья Тихоновна лепит собирательный портрет идеального жениха. Присочиненный герой галлюцинирует и без опиума, в короткий период воздержания. Он видит «готический» труп, который то наваливается на него всей тяжестью, то читает его книгу, щекоча бородой плечо. Это слишком напоминает сон-бред другого гоголевского художника периода «Арабесок» — Чарткова. Вообще с медицинской точки зрения состояние многих героев Гоголя сродни наркотическому опьянению, а объемные пространственные галлюцинации словно рождены сильнейшими галлюциногенами. Чартков видит, как портрет выходит из рамы, как старик с портрета садится у него в ногах и считает деньги. При этом происходит сон во сне, когда одно видение захлестывает другое и пересекается с ним. Это тоже свойственно измененному сознанию.

Наконец, любовь героя сфальсифицированных глав к Испании в зеркале пародии отражается в «Записках сумасшедшего». У псевдо-Де Квинси: «Испания всегда была для меня местом особенных наслаждений; туда уносился я мечтою, туда летели мои думы» и т.д. Гоголь: «Странная земля Испания...» И далее о «рыцарских обычаях» бить палкой по спине. Так и хочется применить к автору «Записок» сентенцию его персонажа: «...но я знаю, приятель, что тебя водит англичанин».Трудно предположить, чтобы Гоголь, истинный поэт, при всей его профессиональной ревности к чужому мастерству прошел мимо такого пассажа, не известного нам, но, похоже, отлично известного ему. Фальсификатор, в свою очередь, разбирался в предмете собственного подлога: «Действие

опиума продолжало мечту, которая без того исчезла бы, как тень, и даже, могу сказать, осуществляло ее; ибо если впечатление продолжительно и сильно, если оно оставило в душе глубокие следы, то зачем называть его мечтою!»

Чего здесь больше: европейской традиции, которой были привержены не только второстепенные литераторы, но бессознательно следовали и национальные гении, коих эпоха поставляла с завидным упорством, взаимовлияний в еще не структурированной и только-только устанавливающей иерархию литературе или осознанных заимствований, чем любая словесность отнюдь не бедна? Было бы странно не прийти и к предположению не литературного свойства.

Мы практически ничего не знаем о распространении наркотиков в России XIX века. Гоголь невольно открывает нам глаза на эту еще вчера табуированную тему. Если контрабандный опиум можно было купить у торговца шалями, значит, великий галлюциногенный путь был проторен и товар пользовался спросом. Если Гоголь, практически ничего не знавший о повседневности, ввел эпизод с персиянином в одну из самых своих иллюзорных повестей, значит, ему были известны не только сомнительные переводы о действии опиума. Гоголь вырос на Украине, где маки по сию пору цветут в каждом палисаднике. Конечно, мак пищевой и мак опийный отличаются, как живой и механический соловьи, но даже пищевые сорта обладают снотворным и болеутоляющим эффектом, о чем всякий малоросс знал сызмала. Известна также сверхъестественная мнительность Гоголя относительно собственного здоровья. У него болело все и всегда. Он придумывал себе такие хворобы, которые должны были бы уложить его в гроб в ранней юности — например, на полном серьезе сообщал, что его внутренние органы находятся в перевернутом состоянии. Своему пищеварению Гоголь придавал такое значение, что это позволило его приятельнице графине Паниной сострить: «Мы все жили в его желудке». Подлинный Де Квинси называет тип, к которому принадлежал Гоголь, «самокопающимся ипохондриком». Описания Де Квинси наркотических «ломок» удивительно соответствуют странным «замираниям чувств» и фантомным болям от несуществующих болезней, терзающим Гоголя. Когда ему наскучило читать лекции в университете, он вообразил зубную боль и являлся

в аудиторию с подвязанной щекой и перекошенным лицом (от зубной боли опиаты помогают наилучшим образом).

Мы далеки от мысли представить Гоголя тайным наркоманом. Но предположение, что автор «Невского проспекта» пользовался опийными препаратами в век совершенно иного отношения к наркотикам, все же более естественно, чем, например, версия гомосексуальных откровений Гоголя своему духовнику о. Матфею, не говоря уже о кощунственности самого влезания в тайну исповеди даже на уровне гипотезы. По тонкому замечанию Василия Кондратьева, «наркотик — это прежде всего образ жизни поэта». Галлюциноз творчества кончился. Гоголь не мог больше писать, сновидеть и, не «переломавшись», умер. «Самокопающийся ипохондрик» убил поэта.

Де Квинси пишет, и его переводят на русский абсолютно гоголевской фразой: «Вечно взывает он (ипохондрик. — **МК**) к разуму своему, обосновывая и тем усугубляя всякое проявление болезни, коему в противном случае при ином направлении мыслей пришлось бы, вероятно, раствориться».

4. Гоголь-баштан

Так вот как морочит нечистая сила человека! Я знаю хорошо эту землю: после того нанимали ее у батька под баштан соседние козаки. Земля славная! и урожай всегда бывал на диво; но на заколдованном месте никогда не было ничего доброго. Засеют как следует, а взойдет такое, что и разобрать нельзя: арбуз не арбуз, тыква не тыква, огурец не огурец... черт знает что такое!

Гоголь. Заколдованное место

I

Есть известный анекдот о Пушкине. Будто бы он то ли в трех, то ли в пятилетнем возрасте выдал на-гора первые стихи. Случилось это происшествие якобы, когда гости Сергея Львовича ели на десерт арбуз, а будущего первого поэта отправили спать. Маленький Пушкин вырвался из объятий няни и заявил гостям:

Сашино пузо
Хочет арбуза.

Пушкин старше Гоголя на 10 лет, так что впервые их пути пересеклись еще до появления на свет того, кому Пушкин впоследствии подарит два роскошных сюжета. Но если рождение Пушкина-поэта из «великой ягоды» анекдотично, то Гоголь не только родился, но и вырос в гения на баштане. И это отнюдь не метафора.

Перечисленные в эпиграфе плоды на «заколдованном месте» — ближайшие родственники. Вся тройка принадлежит к семейству тыквенных, и сам многосемянный плод арбуза называется тыквиной. Здесь Гоголь не упомянул еще одну «родственницу» — дыню. Но ее упоминаниями, как мы увидим, изобилуют другие произведения великого певца плодов земных. А. Анисимова и А. Растягаев в статье «Русский Данте: возвращение домой» переводят фамилию героя первого произведения Гоголя — Кюхельгартен — как «огород, где выращиваются овощи», «сад при кухне», «владелец, охранник сада», «тот, кто заложил сад», «человек, живущий в саду». В набросках завещания Гоголь выражает желание, чтобы их родовая деревня «сделалась пристанищем всех не вышедших замуж девиц, которые бы отдали себя на воспитание сироток, дочерей бедных неимущих родителей. Воспитанье самое простое: закон Божий да беспрерывное упражненье в труде на воздухе около сада или ого<рода>». Ни в одном тексте Гоголя не упоминается такая популярная ныне разновидность твердокорой тыквы как кабачок (укр. кабак). Объясняется это тем, что кабачки попали в Россию лишь в 19 веке через Турцию и Грецию, и консервативный малороссийский огород в гоголевскую эпоху сего овоща не знал — или не принимал. Да и поначалу к кабачкам относились как к декоративным растениям и выращивали для украшения. И, хотя лакомка-Гоголь мог попробовать блюдо из кабачков в Италии, где их употребляли в пищу недозрелыми, этот потенциальный гость баштана нигде у Гоголя не упоминается.

«Огород» по-тюркски и по-персидски bostan — баштан, бахча, что, в свою очередь, переводится с персидского как «садик». У Даля «бахча», «бакча» — «огород в поле, в степи, не при доме…». Слово «арбуз» заимствовано из кыпчакского *χarbuz*. А по-персидски «харбюза» означает «дыня», буквально — «ослиный огурец», «огурец

величиной с осла». Так что и огурец в эпиграфе не случаен. «Осел» в ирано-таджикских наречиях не несет отрицательной коннотации. Это слово увеличивает «размер» других существительных наподобие нашего суффикса «ищ» — «огуречище». По-украински и белорусски арбуз называется «каву´н». По-польски kawon — «тыква». А на тюркских языках кавун — это «дыня». Так же называют арбуз в русских юго-западных регионах. Тыкву же украинцы и белорусы кличут «га´рбуз». А по-тюркски «арбуз» будет «карпуз», что близко к нашему «карапуз».

Слово «огурец» — греческое: «неспелый», «несозревший». Огурцы, собственно, такими и употребляют, в отличие от арбузов и дынь: «спелый» огурец несъедобен. Матушка Григория Григорьевича Сторченка смотрит на Ивана Федоровича Шпоньку так, словно хочет спросить: «сколько вы на зиму насоливаете огурцов?» Когда Чичиков подкатил к крыльцу Собакевича, «он заметил выглянувшие из окна разом два лица: одно женское в чепце, узкое и длинное, как огурец, другое мужское, круглое, широкое, несколько красноватое, как бывают хорошие молдаванские тыквы». То есть Павлу Ивановичу предстали сразу два образа семейства тыквенных. В качестве «главы семейства» фигурирует тыква в «Страшном кабане»: «...но как величественная тыква гордо громоздится и заслоняет прочих поселенцев богатой *бакши*, так и сюртук нашего приятеля затемнял прочих собратьев своих». В «Сорочинской ярмарке» под лучами заходящего солнца нежатся все бахчевые культуры разом: «...горы дынь, арбузов и тыкв кажутся вылитыми из золота и темной меди». Интересно, что черно-зеленые кавуны принимают на себя краски, присущие «родственникам».

Тыкве, «матери рода», Гоголь уделяет достаточно внимания, более того, прекрасно осознает родоначалие *гарбуза*. В воспоминаниях о встрече Гоголя со Щепкиным на даче последнего в подмосковном Волынском повторяется рассказ о том, что Гоголь, появившись, разумеется, во время обеда, «с улыбочкой на губах и скороговоркой... проговорил известное четверостишие: «Ходит гарбуз по городу». Приведем значительный фрагмент из «потешки», которую малороссийские дети едва ли не первой заучивали наизусть:

Ходить гарбуз по городу,
Питається свого роду:
— Ой, чи живі, чи здорові
Всі родичі гарбузові?

Обізвалась жовта диня,
Гарбузова господиня:
— Іще живі, ще здорові
Всі родичі гарбузові!

Обізвались огірочки,
Гарбузові сини й дочки:
— Іще живі, ще здорові
Всі родичі гарбузові!

«Родичі гарбузові» — так называли на родине Гоголя многодетные семьи Арбуз в стихотворении, как ни странно, не упомянут. Это может указывать на возраст «потешки». Тыква известна — и мгновенно прижилась — на Украине с XVI в. Арбуз появился на столетие позже, когда царь Алексей Михайлович издал специальный указ о культивировании заморской и все еще экзотической в России ягоды в Чугуеве на Харьковщине. С голодухи грамматики и риторы «Вия» шли «опустошать чужие огороды. И в бурсе появлялась каша из тыкв». В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» из-за «прекрасного плетня» «мелькают толстые тыквы». Светло-синий сюртук, гордость героя неоконченной повести «Страшный кабан» Ивана Осиповича, поступившего на *вакацию* педагога в глухомань, выделяется среди остальных двух сельских сюртучников, «как величественная тыква гордо громоздится и заслоняет прочих поселенцев богатой *бакши*...». Отметим глагол «заслоняет».

Особого внимания требуют «молдаванские тыквы, называемые горлянками» в V главе «Мертвых душ», которые напоминает лицо Собакевича. В Молдавии бочонки из выдолбленной горлянки используют для засолки огурцов («сколько вы на зиму насоливаете огурцов?»). В России они служили по совсем другому ведомству. Автор-рассказчик утверждает, будто из горлянок «делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки». Гоголь — известный

мастер гиперболы. Но самое смешное, что перед нами никакая не «гипербола». Знаток русской старины М. И. Пыляев поведал о «русском Паганини», композиторе, педагоге, собирателе народных песен, основоположнике русской скрипичной школы, балалаечнике и гитаристе Иване Евстафьевиче Хандошкине (1747-1804), который, сказать правду, родился за 35 лет до генуэзского виртуоза, а умер от паралича на добрых 43 года ранее итальянца. Скрипач и педагог Михаил Казиник так и назвал свою передачу о Хандошкине на радио «Орфей»: «Паганини до Паганини». Хандошкин конкурировал с европейскими знаменитостями, приезжавшими в Петербург, написал более 100 сочинений для скрипки, а также для гуслей, балалайки, гудка, и гитары. Так вот балалайка Ивана Евстафьевича действительно была изготовлена из тыквы-горлянки, а кузов ее изнутри был обклеен мельчайшими осколками хрусталя, что придавало примитивному инструменту неповторимое звучание. Это неожиданное открытие отсылает к древнекитайской пословице: «Внутри тыквы-горлянки можно обнаружить целую вселенную». Нидерландский востоковед, дипломат, музыкант и писатель Роберт Ван Гулик пишет нечто философическое вполне в духе Гоголя: «Тыква становится полезной после того, как ее сделают пустой. Только тогда ее высохшая корка может служить сосудом. То же касается и людей.... Лишь освободившись от тщетных надежд, мелких желаний и взлелеянной мечты, мы можем принести пользу другим». В мифологии Древнего Китая мальчик и девочка во время Великого Потопа забрались в тыкву-горлянку и спаслись. От них произошли люди. Примерно в то же самое верят лаосцы и кхмеры.

Высушенная горлянка служила сосудом для воды пилигримам, странникам. Такой сосуд, привязанный к странническому посоху, по-испански калебас, художники изображали на картинах, посвященных легендарному миссионерскому путешествию в Испанию старшего Иакова Зеведеева, которому приписывается одно из посланий Нового Завета. Иаков вместе с Петром и Иоанном присутствовал при Преображении Христа, вместе с ними уснул и в Гефсиманском саду, пока Спаситель молился. Исторически паломничество Иакова Великого в Испанию не подтверждается, что не помешало апостолу стать покровителем испанских

воинов, победителем мавров под именем Сантьяго, самым почитаемым святым эпохи крестовых походов. Вечный безбытный странник Гоголь тщательно конспектировал главу, посвященную Испании, из книги Г. Галлама «Европа в средние века», где война с маврами, естественно, упоминается множество раз. Фигурирует у Галлама и рыцарский орден «Сантияго». Королем Испании воображал себя Поприщин, а его кухарку звали Маврою. Такое же имя носит и служанка Плюшкина, подозреваемая в том, что «подтибрила» бумагу барина.

Путешествие Гоголя в Испанию — или проезд через эту страну — документально так же не подтверждено, как и миссия апостола Иакова. А.О. Смирнова была уверена, что это путешествие, да еще в разгар гражданской войны, Гоголь сочинил: «Неправда, Николай Васильевич, вы там не были, там все дерутся... все в смутах, и все, которые оттуда приезжают, много рассказывают, а вы ровно ничего». На все это он очень хладнокровно отвечал: «Вы привыкли, чтобы вам все рассказывали и занимали публику, чтобы с первого раза человек все запечатлел, что знает, что пережил, даже то, что у него на душе». Но через несколько мемуарных строк Смирнова утверждает, что в Испании Гоголь все же был и там познакомился с Боткиным, а проф. В.А. Воропаев даже точно называет сроки испанского паломничества: с 27 июня по 16 июля 1837 г. Такими парадоксами биография Гоголя полна, однако интерес его к Испании и превосходное знание Евангелия сомнений не вызывает. Граф А.П. Толстой, в доме которого Гоголь обрел свой последний приют, не случайно пишет ему о том, что «прочел подробную историю Испании от времен Филиппа II» и анализирует прочитанное. Ответ Гоголя: «Напишите мне заглавие той испанской истории, которую вы читаете; мне хотелось бы также прочесть ее... Я пробежал на днях напечатанные в «Современнике» письма русского там бывшего, Боткина, которые, во многих отношениях, очень интересны...» Не менее, чем в Испании, образ Иакова Великого популярен и во Франции, пребывание в которой Гоголя неоспоримо, хотя он и не любил Парижа.

С тыквой-горлянкой на посохе часто изображается и «Божественный врач» архангел Рафаил, само имя которого означает «Исцеление Божие» или «лекарство Бога». В его честь назвали лю-

бимого художника Гоголя Рафаэля, который дважды обращался к образу архангела-соименника. В книге Еноха Рафаил признается вторым в архангельском ряду после Михаила. При зацикленности Гоголя на исцелении от настоящих или мнимых недугов образ архангела-целителя и пилигрима знаменателен. «Как пилигрим бредет к святыне», — строчка из «Ганца Кюхельгартена». До XVII века художники изображали тыквенный сосуд для воды в сюжете «Дорога в Эммаус», запечатленном в двух Евангелиях (Марк, 16:12; Лука, 24:13-27). Иконографически Христос обычно предстает в облике странника: длинном плаще, часто в широкополой шляпе, с посохом и походной сумой. Из текста Евангелий следует, что ученики Христа — Клеопа и, скорее всего, сам евангелист Лука (по другой версии — ап. Петр) — не узнают Учителя на пути в Эммаус — ближайшую от Иерусалима деревню: «глаза их были удержаны», — пишет св. ап. Лука. Идет третий день после погребения. Ученики в отчаянии. Не странно ли, что Христос остается неузнанным теми, кто общался с Ним каждый день? Этот «эммаусовский» прием, осмеянный Л. Толстым, часто применялся в трагедиях Шекспира, где и отец не узнает сына. Вера и надежда после Распятия потеряна самыми близкими, что и символизирует путь в Эммаус. К тому же, по свидетельству св. Марка, Христос никогда не представал ученикам в таком виде: «явился в ином образе». Было бы странно, если бы путники, учитывая иудейскую жару, не запаслись водой. Кувшин из тыквы-горлянки висит на плече одного из них, например, в одном из вариантов «Пейзажа с апостолами на дороге в Эммаус» фламандца Херри мет де Блеса, одного из основоположников европейской пейзажной живописи, жившего в XVI веке.

Глаза учеников открываются во время ужина в Эммаусе, когда Христос знакомым движением преломляет хлеб. Тема хлеба у Гоголя потребует отдельного исследования. У Смирновой читаем: «Вообще он был охотник заглянуть в чужую душу**.** Я полагаю, что это был секрет, который создал его бессмертные типы в «Мертвых душах». В каждом из нас сидит Ноздрев, Манилов, Собакевич и прочие фигуры его романа». Но, хотя Гоголь утверждал, что все его герои — порождения его собственной души, в душу Гоголя не мог проникнуть никто. Мы ничего не знаем о его личном «пути в Эммаус». Во 2-й редакции «Мертвых душ» читаем:

«..в сей толпе, которая шумит и волнуется ежедневно, может встретиться поэт, всевидец и самодержавный владетель мира, проходящий незамеченным пилигримом по земле...». Двойной плод «бутылочной» тыквы у многих народов символизирует «верхний» и «нижний» миры, между которыми настоянный на народной культуре Гоголь провел жизнь.

Всем известно, что и гарбуз, и арбуз на Украине веками означали отказ при сватовстве. Достаточно вспомнить советский фильм «Максим Перепелица». Тема эта для Гоголя не чужая. Расстроенная помолвка и отмененный брак, сюжет «с несостоявшимся основным обрядовым событием», как обозначает его М. Жаворонкова, а также деятельность института сватовства образуют далеко не только сюжет комедии «Женитьба». Точно так же боится свадьбы и при виде потенциальной невесты теряет способность коммуницировать Иван Федорович Шпонька («...казалось, что все слова свои растерял он на дороге»). И Подколесина, и Шпоньку пугает евангельская мысль о том, что «будут двое одна плоть». Изначальный обман, «миражная интрига» (М. Жаворонкова) расстраивает свадьбу Хлестакова с Марьей Антоновной (впрочем, липовый «ревизор» проявляет интерес и к ее матери, кажется, плохо понимая разницу между двумя избранницами). Причем деталь сюжета граничит с кощунством, поскольку Городничий благословляет брак дочери с пусть невольным, но самозванцем иконой. Чичиков сбегает от дочки повытчика, как только добивается повышения по службе, и мечтает о губернаторской дочке как о возможной невесте, с которой, в свою очередь, лишь в воображении губернских дам он якобы тайно обвенчался. «Характерная для романтической традиции сюжетная схема, в которой свадьбе мешают внешние причины мистического характера (рок, судьба), травестируется: герои не хотят свадьбы, а внешние обстоятельства их к этому настойчиво подталкивают», — отмечает М. Жаворонкова. Болгарский исследователь Л. Димитров уходит в неофрейдистские номинации и называет брачную коллизию «Женитьбы» bachelor party — мальчишником: «Женитьба возможна только лишь в своей тавтологической семантике: номинирование персонажа как жениха означает осознание им женского и мужского, гетеро— и гомосексуального, прямой и обратной перспективы. Верх берет

гетерофобия, то есть — гомофилия». Как бы то ни было, в гоголевском мире *гарбуза* символически получают девушки, невесты.

Не вдаваясь в «сексуальные лабиринты» Гоголя, вернемся к семейству тыквенных. Все члены этой внешне разнообразной семьи относятся к однодомным, т.е. однополым, когда тычиночные мужские цветки и пестичные женские находятся на одном растении. Все разговоры о предпочтении арбуза-«девочки» арбузу-«мальчику» носят мифологический, имагинарный характер. Профессор-византист Эвелин Патлажан так расшифровывает этот термин: «Сфера имагинарного представляет собою совокупность представлений, выходящих за пределы, устанавливаемые фактическим опытом и дедуктивным мыслительным рядом, объясняющим этот опыт. Можно сказать, что каждая культура, да и каждое общество, даже каждый уровень сложносоставного общества имеют свое имагинарное. Другими словами, граница между реальным и имагинарным неопределенная, в то время как территория прохождения этой границы всегда и повсюду одна и та же, поскольку она есть не что иное, как область человеческого опыта в целом, от самого социально-коллективного до самого интимно-личного». Брачные мечты в произведениях Гоголя в городской среде остаются мечтами и сбываются, возвращаясь в доимагинарное состояние священного брака, только в среде хуторской. Ни Агафья Тихоновна не воспринимает женихов как сексуальные объекты, ни Подколесин не воспринимает ее как источник будущего наслаждения. Свадебный обряд для обоих — сфера социальной модальности: «потому что так положено». Да и Хлестаков волочится за Марьей Антоновной по тем же соображениям. В сущности, никаких гендерных различий, мотивирующих к браку, кроме внешних («панталоны» и, скажем, «рюши» или «свитка» и «чепец с лентами»), мы у Гоголя не встретим. К тому же в «Ночи перед Рождеством» в казацкую свитку облачена кричащая баба, а в «Мертвых душах» появляется столь же безымянная «фигура, покрытая армяком», но обладающая хриплым бабьим голосом. Рассуждения Л. Давыденко о том, что «...в мире отважных парубков и прекрасных дивчин мужское и женское практически не конфликтуют, выражая гармоничное воплощение каждой стороны» и что здесь проявляется не гоголевская «женофобия», «а христианское понимание личности», мы не оспариваем за очевидностью

упрощенности подхода. Мы лишь подчеркиваем *однодомность* гоголевских персонажей, прилепленность «тычинок» и «пестиков» к одной особи — автору, своеобразному куму-Тыкве.

Кстати, в восточной мифологии фигурируют «тыквенные старцы». В их мире есть свой рай и ад, тыквенные небеса. Тыква в фольклоре часто выступает символом жизни и благополучия, царящими в хуторском сегменте гоголевского мира. Но древние связывали тыкву с первозданным хаосом, а ее мякоть воспринимали как Утробу Мира. Об утробности, чревности персонажей Гоголя мы много писали в главе «Гоголь и несварение». «Тема еды, — пишет о Гоголе Л. Карасев, к которому мы уже не раз обращались, — глубоко онтологична, и если она введена в контекст переживаний о пустоте и плотности, об отсутствии вещества и его присутствии, то невольно оборачивается темой съедения мира, помещения мира внутри себя. Человек становится миром, он заполняет себя до отказа его веществом, делается самодостаточным и уже не нуждается ни в продолжении себя в детях, ни в возвращении к детству и тем более к породившей его родительской материи».

Семейство тыквенных символизирует абсолютную плотность, заполненность объема и одновременно его однополость. К такой заполненности, преодолении пустоты, как принято считать, тяготеет постоянное переедание гоголевских героев. В отличие, например, от яблока, качество которого можно определить по внешнему виду, арбузы и дыни непроницаемы в своей «скорлупе», плотной, почти роговой оболочке. Сколько бы мы ни рассуждали о том, как распознать спелый арбуз, сколько бы ни обстукивали его и ни разглядывали желтое «земляное» пятно на боку, каждый сталкивался с полной непригодностью плода при его вскрытии. Собственно, тема непроницаемости раскрыта в «Старосветских помещиках»: «После обеда Афанасий Иванович шел отдохнуть один часик, после чего Пульхерия Ивановна приносила разрезанный арбуз и говорила: «Вот попробуйте, Афанасий Иванович, какой хороший арбуз». «Да вы не верьте, Пульхерия Ивановна, что он красный в средине», говорил Афанасий Иванович, принимая порядочный ломоть: «бывает, что и красный, да нехороший». То есть Афанасий Иванович не доверяет даже разрезанному арбузу. Заметим, что подобного недоверия никто не проявляет к другим плодам земным.

Припомним также, что разрезанный арбуз изображен на картине в замусоренном доме Плюшкина. В связи с близкой смертью Пульхерии Ивановны и заживо расчеловеченным Плюшкиным аллюзия страшноватая.

Гигантская ягода, «великая ягода» постоянно обсуждается на предмет качества, являет воплощение тайны, неявленности, неопределенности и непредсказуемости содержания «утробы мира» и, соответственно, человека. Подколесин собирается жениться и выскакивает в окно. И сам Гоголь при каждом удобном случае проделывает то же самое, «помещая мир внутри себя» и извергая помещенное, потому что мир «бывает, что и красный, да нехороший». Тарас Бульба убивает «нехорошего» сына, не оправдавшего его отцовских ожиданий. После оценки насыщенности окраса наступает стадия дегустации арбуза на предмет сладости. В отличие от «едоков картофеля», едоки арбуза хронически недовольны содержанием в нем сахаров, словно сплошь страдают гипогликемией. Лишь эпитет «сахарный» исчерпывает арбузную когнитивность и ставит окончательный диагноз.

Вообще «сладость неописанная» у Гоголя играет выдающуюся роль. Если сказано, что дом старосветских помещиков «был совершенно похож на химическую лабораторию», то подробно описывается изготовление в этой «лаборатории» только лакомств: «Под яблонею вечно был разложен огонь, и никогда почти не снимался с железного треножника котел или медный таз с вареньем, желе, пастилою, деланными на меду, на сахаре и не помню еще на чем». В повести «Нос» частный пристав представлен чрезвычайным охотником до сахару: «На дому его вся передняя, она же и столовая, была установлена сахарными головами, которые нанесли к нему из дружбы купцы». На губернаторском балу в «Мертвых душах» черные фраки мелькают и носятся по залу, «как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот...» Пасечник Рудый Панько аттестует пироги своей «старухи»: «сахар, совершенный сахар!» Сколь же приторен был Манилов, если сладкоежка-автор, вечно набивавший карманы этим самым

рафинадом, на котором кучковались мухи, констатирует, что в его «приятность» «чересчур было передано сахару».

Вернемся к тыкве. Один из самых загадочных эпизодов Библии содержится в Книге пророка Ионы. Книге поглощения. Гоголь непрерывно заталкивает в чрево персонажей тонны еды, как Бог помещает Иону в чрево огромной рыбины (кита). Эта аллюзия на смерть и Воскресение известна даже тем, кто никогда не открывал Книгу Книг. Но при чем тут тыква? После вызволения из чрева китова Господь вторично повелевает Ионе идти в ассирийскую столицу Ниневию и огласить, что через три дня изобильный город (городов-«спутников» там на самом деле целых четыре), где процветают обман, убийства, культовая проституция, возлияния и чревоугодие, будет стерт с лица земли. Ниневитяне жили по актуальному во все времена принципу: «я, и нет иного, кроме меня» (Соф.2:15). Иона, постоянно спорящий с Богом и недовольный Им, на сей раз подчиняется. Ниневитяне неожиданно верят пророку, одеваются в мешковину и объявляют пост не только для себя, но и для животных. По истечении предуказанных дней ничего не происходит. Иона так сильно расстроен своим позором и разгневан на Всевышнего, который его «подвел», что просит смерти для себя, уходит из города и живет в шалаше, «куще», изнемогая от зноя и надеясь, что предсказание все же исполнится, пусть и в другой срок. Господь, пожалев Иону, «произрастил… растение, и оно поднялось над Ионою, чтобы над головою его была тень и чтобы избавить его от огорчения его». Так в синодальном переводе, которого Гоголь знать не мог.

Но не так в церковно-славянском источнике: «И повеле Господь Бог тыкве, и возрасте над главою Иониною, да будет сень над главою его, еже осените его от злых его. И возрадовался Иона о тыкве радостию великою». Радость, однако, оказалась преждевременной: утренний червь подточил тыкву, и она засохла. «И бысть вкупе внегда возсияти солнцу, и повеле Бог ветру знойну жегущу, и порази солнце на главу Ионину, и малодушествоваше и отрицашеся души своея и рече: уне мне умрети, нежели житии. И рече Господь Бог ко Ионе: зело ли опечалился еси ты о тыкве? И рече (Иона): зело опечалихся аз даже до смерти. И рече Господь: ты оскорбился еси о тыкве, о ней же не трудился еси, ни воскормил еси ея, яже ро-

дился об нощь и об нощь погибе». То есть в одну ночь выросла и погибла. История чрезвычайно походит на обстоятельства необъяснимой гибели Гоголя, не изжившего до конца позор «Выбранных мест…» и неудачу второго тома. Мильдон пишет: «Так ли много неправдоподобного в мысли, по которой Гоголь, отчаявшися спасти мир словом, не захотел выздоравливать? Во всяком случае, нельзя отделять истории его болезни от истории творчества, а, возможно, как раз в творчестве и нужно искать истинные причины, приоткрывающие тайну смерти писателя». С другой стороны, «нощь об нощь» неизбежно наводит на мысль о черве из 11 главы «Мертвых душ»: «Быстро все превращается в человеке; не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные соки». Фасмер, Шанский и др. лингвисты долгие годы сопротивлялись родству «червя» и «чрева». Но звук — великое дело, и сходство по звуку не отменить никакими правилами. Даль, не обинуясь, указывает на происхождение «червя» от «чрево, чревяк».

Как, однако, могла тыква, считающаяся «ползуном», стелющаяся плетьми по земле, спасти недовольного пророка от зноя? Предоставим слово ученому И. Сокольскому: «если кому-то непонятно, как тыква может дать тень, напомним, что это быстрорастущее, лазающее растение, его стебли в виде длинных плетей с крупными листьями способны за очень короткое время оплести шалаш из веток». Заболоченное озеро Окечоте на полуострове Флорида считалось недоступным. Но сто лет назад болота осушили, и ботаник Смолл ступил на берег и увидел, как по стволу дерева высоко поднималась лиана дикой тыквы. В «Заколдованном месте» дед прикрывает кавуны лопухами днем, «чтоб не попеклись на солнце», а «на ночь снимает с кавунов листья». Собственно, все действие повести и происходит на баштане. Но Малороссия все же не Ассирия. В синодальном переводе Господь растолковывает Ионе Свои мотивы: «Мне ли не пожалеть Ниневии, города великого, в котором более ста двадцати тысяч человек, не умеющих отличить правой руки от левой…» (Ион. 4:6–11). На церковно-славянском это звучит так: «иже не познаша десницы своея, ниже шуйцы своея». Здесь отпадают последние сомнения по части знания Гоголем соответствующего места Писания.

Настасья Петровна Коробочка дает Чичикову в провожатые «черноногую» девчонку Пелагею:

— Направо, что ли? — с таким сухим вопросом обратился Селифан к сидевшей возле него девчонке, показывая ей кнутом на почерневшую от дождя дорогу между ярко-зелеными, освещенными полями (гамма вполне арбузная. — **МК**).

— Нет, нет, я уж покажу, — отвечала девчонка.

— Куда ж? — сказал Селифан, когда подъехали поближе.

— Вот куды, — отвечала девчонка, показывая рукою.

— Эх ты! — сказал Селифан. — Да это и есть направо: не знает, где право, где лево!

«Иона был знамением для ниневитян» (Лк 11.30–31; Мф 12.40). Через сто лет увещевать жителей Ниневии отправится пророк Наум.

Л. Карасев пишет о том, что «...Гоголь нередко прямо или косвенно сравнивает различные «дорожные снаряды» с арбузом», и это неоспоримо. «Форма провоцирует движение, — пишет Карасев. — Катящийся арбуз (вспомним о малороссийском обычае катать арбузы) – готовый «образ» движущегося переполненного объема. Он так же легко превращается в тарантас или коляску, как тыква превращалась в экипаж для Золушки». Арбузы действительно катали по праздникам и катают до сих пор — кто дальше, даже чемпионаты проводят. Но чаще с катанием связана не игра, а целесообразность. И в Малороссии «катать» бахчевые означало не играть, а «собирать», «срывать». Отделение созревшего арбуза от плети требует осторожности. Ногами сшибают и толкают плод только нерадивые арбузоводы. Заготавливая арбузы впрок, необходимо часто перекатывать их с боку на бок, чтобы «земляное пятно» не загнило. При транспортировке гигантские ягоды тоже практичнее не бросать, а закатывать на подводу, баржу или в кузов. Точно так же поступают и с тыквами. Коль скоро это одно семейство, так ли уж важно, арбуз или тыква «превращаются в экипаж»?

Важно. Тыква — мать и глава семейства. В фольклоре и литературе она часто наделена признаками родства: волшебная Тыква и добродушная тетушка Тыква в китайской и юноша-Тыква во вьетнамской сказках, басня Лафонтена «Желудь и тыква», в сказке Джанни Родари «Чипполино» — работящий кум Тыква. Уж кум и кумовьев

у Гоголя хоть отбавляй! «Дородная щеголиха» в «Сорочинской ярмарке», пострадавшая от охальников, утешается, прибыв «в пригородье» к куму Цыбуле — тезке героев «Чипполино». «Человек в пестрядевых шароварах» признается, что обнимать жену «Хвеську» его надоумил кум на четвертый день после свадьбы. Куму Черевика приходится кумой Хивря. Собственно этот кум и рассказывает умопомрачительную историю о красной свитке. Совершенно кумовская повесть! Кум-столоначальник и кума, жена квартального, выбирают имя Акакию Акакиевичу. «Кому какое дело, что кума с кумом сидела», — любимое присловье мужей города N в «Мертвых душах». Во враках Ноздрева отец Сидор «перевенчал лабазника Михайла на куме». Агафия Федосеевна не была «даже кумой» Ивану Никифоровичу. Мясник в «Тарасе Бульбе» называл кумом оружейного мастера на том основании, «что в праздничный день напивался с ним в одном шинке». Псарь Микита, заезженный панночкой, приходился кумом табунщику. И т.д. Все кого-то крестили в родственных Диканьке, Миргороде и Сорочинцах.

Однополость представителей семейства тыквенных отзывается в переходящем гендере. Повесть Гоголя, которую он так и не собрался закончить, называется «Иван Федорович Шпонька и его тетушка». Эта Василиса Кашпоровна «знала наперечет число дынь и арбузов на баштане». Репа в ее огороде похожа на картофель. Сама тетушка-девица похожа на драгунского офицера: «Рост... имела почти исполинский, дородность и силу совершенно соразмерную... каталась сама на лодке, гребя веслом искуснее всякого рыболова; стреляла дичь... взлезала на дерево и трусила груши, била ленивых вассалов своею страшною рукою и подносила достойным рюмку водки из той же грозной руки». Сомнение в соответствии богатырской тетушки прирожденному полу выражено автором недвусмысленно. Чем не тыква? Тетка Агафьи Тихоновны Арина Пантелеймоновна тверда как кремень в своей приверженности купеческому званию и пытается перехватить функции свахи. Тетка безвестного Деребина в устах Ноздрева, поссорившись с сыном, недрогнувшей рукой «записала» все имение племяннику.

Именно твердость тыквенного покрова, в отличие от арбуза, предопределила ее «превращение в экипаж». Арбуз — ягода хрупкая. Например, на сленге тыквой называют голову: «ударить по

тыкве», «почесать тыкву». «Ну, голова, голова. Я сам себе голова. Вот убей меня бог! Бог меня убей, я сам себе голова», — бормочет пьяный в «Майской ночи». С арбузом голову сравнивают реже и, как правило, описывая нарушение целостности черепа: «раскололся, как арбуз», «треснул, как арбуз». У Гоголя, однако, можно найти методом сопоставления и этот мотив. Голова Ивана Ивановича из «Шпоньки и его тетушки» сидит в воротнике, «как будто в бричке». Отсюда один шаг до всех бричек и дилижансов, сравниваемых с арбузом. Но чаще арбуз соотносится все же с утробой, с животом. «Живот» по-славянски — «жизнь». «Фаршированные» припасами арбузы-дилижансы и арбузы-брички, как и пузатые люди-арбузы, у Гоголя символизируют хрупкость и непрочность жизни, заполняемой легко исторгаемым и расчленяемым на ферменты содержимым. Причем глубина, поместимость пустого арбуза, вернее, его половины, поскольку сохранить арбуз в целости, опустошив его, сложно, важна для Гоголя не меньше, чем полнота, что ясно из отрывка в несколько строк «Семен Семенович Батюшек»: «Едет ли проезжий какой-нибудь... в коляске покойной, глубокой как арбуз...» Это прямо Ницше: «Нет такой прекрасной поверхности, которая бы не скрывала ужасную глубину». Но ведь присутствует еще и субстанциональная непроницаемость. С арбузом никогда нельзя знать наверняка, что покажет вскрытие. Совсем как с человеком. Напротив, спелость тыквы определенных сортов очевидна по внешнему покрову.

Ш. Перро в «Золушке» превращает тыкву в карету, подчеркивая социальный аспект: тыква — овощ бедных. Тогда как «в семьсот рублей арбуз» — мечта из недостижимых, порождающая безудержное хвастовство. И о «переполненности объема» в случае с тыквенной трансформацией говорить не приходится — достаточно заглянуть в текст сказки: «А фея, не говоря ни слова, разрезала тыкву и вынула из нее всю мякоть. Потом она прикоснулась к ее желтой толстой корке своей волшебной палочкой, и пустая тыква сразу превратилась в прекрасную резную карету...». То есть тыква утилитарна, сохраняет полезные свойства и в полом состоянии, иначе бы из нее не мастерили балалайки и десятки других нужных в скудном хозяйстве поделок. Какого размера тыква была изначально и насколько увеличилась, став каретой, после прикосновения волшебной палочки

совершенно неважно: волшебство снимает все недоумения. Важно только соотношение «было — стало». Да и коллизия «Золушки» построена не на объеме, не на полноте и пустоте, а на хронофобии, на мотиве опоздания, способного разрушить иллюзию, на магии 12-го часа, полуночи: «Если ты опоздаешь хоть на одну минутку… твоя карета снова сделается тыквой, лошади — мышами, лакеи — ящерицами, а твой пышный наряд опять превратится в старенькое, залатанное платьице!» В гоголевском отрывке «Фонарь умирал» время, «когда всё чувствует 12 часов», называется «страшным».

Погодин писал о Гоголе: «Он никогда не мог поспеть никуда к назначенному сроку и всегда опаздывал». В «Ночи перед Рождеством» Чуб боится опоздать на попойку в новой хате дьяка. В 7-й главе «Мертвых душ» Чичиков спешит «в гражданскую палату совершать купчую»: «Эхе, хе! двенадцать часов! — сказал наконец Чичиков, взглянув на часы. — Что ж я так закопался?» Он спешил не потому, что боялся опоздать, — опоздать он не боялся, ибо председатель был человек знакомый и мог продлить и укоротить по его желанью присутствие, подобно древнему Зевесу Гомера, длившему дни и насылавшему быстрые ночи, когда нужно было прекратить брань любезных ему героев или дать им средство додраться, но он сам в себе чувствовал желание скорее как можно привести дела к концу; до тех пор ему казалось все неспокойно и неловко…». Полночь превращается в полдень. Страх рокового опоздания замещается беспокойством от сознания сомнительности сделки. «Полуденный бес» 90-го псалма — бес уныния и лености. В этих грехах непрестанно упрекал себя Гоголь на пороге смерти. Св. Феофан говорил в связи с этим об «охлаждении», которое «бывает невольно… но бывает и от произвольных дел… от внешних развлечений, беспорядочных разговоров, сытости, излишнего сна… и многого другого». Спят и едят герои Гоголя неутолимо. Мережковский находит в черновых заметках к «Мертвым душам»: «Весь город со всем вихрем сплетен — прообразование бездельности (то есть пошлости) жизни всего человечества в массе… Как низвести всемирную картину безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до прообразования безделья мира?»

Мудрено в рассуждениях о тыкве, связанных с творчеством Гоголя, обойти тему Хеллоуина, главного праздника нечистой силы.

Согласно кельтским воззрениям, к полуночи 31 октября мир мертвых не просто пресекается, а неразличимо смешивается с миром живых. Ворота в прошлое и будущее распахиваются. Лето сменяется зимой, день — ночью, жизнь — смертью. Это ли не мир Н.В. Гоголя, «монаха-художника, христианина-сатирика, аскета и юмориста» (И. Аксаков) во всей его бездиалектичности и недетерминированности? Гоголя, который «видел, как много тут же, среди самой жизни, безответных мертвых обитателей, страшных недвижным холодом души своей»! Разве канун Дня всех святых, вошедший в плоть шоу-бизнеса, не воплощает чичиковское желание «приобресть мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии как живые»? «Человек, родившийся с чувством космического ужаса, видевший вполне реально вмешательство демонических сил в жизнь человека, боровшийся с дьяволом до последнего дыхания», — так характеризовал Гоголя К. Мочульский. Не хеллоуиновские ли страсти, несмотря на желание «черта выставить дураком», бурлят в «Ночи перед Рождеством» и «Вечере накануне Ивана Купала»? Русская масленичная неделя — тоже совместный пир живых и мертвых. Нечистую силу в хеллоуиновскую ночь, как теперь всем известно в России, отпугивает свеча, горящая внутри полой тыквы, «светильника Джека», фермера, крестьянина, который столько грешил и знался с лукавым, что после смерти его душу отказались принять не только рай, но и ад. Греховодник сидел в пабе, когда за ним явился князь тьмы. Джек, как гоголевский козак, потребовал пива. Черт превратился в монетку (разве не чичиковский мотив?), Джек сунул ее в карман, где лежал крестик, и получил еще десять лет жизни. Не похоже ли дурит черта кузнец Вакула? Молодой овчар в «Вие» интересуется: «правда ли, что панночка, не тем будь помянута, зналась с нечистым?» Дорош уверенно отвечает: «Да она была целая ведьма! Я присягну, что ведьма!» С этого «знания» начинаются злоключения философа Хомы.

Джек из фермера переквалифицировался в фонарщика — черт выдал ему горсть угольков из адского пламени. Их несчастный и поместил в выпотрошенную тыкву. Не таков ли любой из образов Гоголя, «то окидывавшийся ярким блеском по мере приближения к свету фонаря, то мгновенно покрывавшийся тьмою...»? «Далее, ради Бога, далее от фонаря! и скорее, сколько можно скорее, про-

ходите мимо», — это заклинает Гоголь или Джек? И не петербургский ли масляный фонарь — равноправный герой «Невского проспекта»? Гоголевские фонари постоянно подчеркивают переход от камня к дереву — от прочности к бренности, от света к тьме смерти: «Один фонарь только озарял капризно улицу и бросал какой-то страшный блеск на каменные домы и оставлял во мраке деревянные, которые из серых превращались совершенно в черные»; «Фонарь умирал на одной из дальних линий Васильевского Острова. Одни только белые каменные домы кое-где вызванивались. Деревянные чернели и сливались с густою массою мрака, тяготевшего над ними». Человека хоронят в деревянной домовине, и разорительные пожары сокрушают дерево раньше камня.

«Страшусь всего, видя ежеминутно, как хожу опасно», — при каком освещении прозревал эту безотлучную опасность «христианин-сатирик»?

II

По всей Украине и за ее пределами издавна знамениты херсонские арбузы. Именно в Херсонской области сооружен, кажется, единственный памятник арбузу. Конечно, арбуз и дыня — главные обитатели вселенной баштана, бакши — встречаются у Гоголя значительно чаще огурца и тыквы, и при этом все они имеют выдающиеся достоинства («арбуз-громадище» высунулся). Е. Басаргина в книге «Жизнь за гранью жизни» описывает «чудесный сад Тлалокан» в Мексиканских горах, где «...маис, тыквы, перец и томаты всегда росли в изобилии и где жили души детей, принесенных в жертву местному божеству Тлалокону, а также души утопленников, убитых молнией, умерших от проказы, водянки и других тяжелых болезней». Мексиканский флаг повторяет арбузные цвета. Роль такого сада играет у Гоголя баштан. В книге «Сумерки Дао» написано: «Китайский сад, по старинному выражению, есть «тыквенные небеса» (ху тянь) или, попросту говоря, «мир в тыкве» — внутренний, другой мир, совершенно самодостаточный, в самом себе полный; мир замкнутый и все же беспредельный, ибо в нем присутствует иное. И это иное вездесущно». Гоголевский мир «тыквенных небес», «мир в мире», — другой, не похожий на обычный. С другой стороны,

Гоголь смертельно боится даосской Великой Пустоты и набивает Утробу Мира всякой съедобной всячиной. Только баштан спасителен своей абсолютной заполненностью. Гоголевский художественный орфизм стыдливо опускается исследователями. Иоанн Златоуст рассуждает: «...язычники смеются, когда христиане говорят им, что Святой Дух преобразовал чистую Деву в святой храм, сами же не стыдятся низвести существо Божие в тыквы, дыни, в мух, гусениц и ослов...». Но без языческого замеса Гоголь пустеет, как убранная бахча. Да он и сам это признает на основании принесения чиновниками в «Мертвых душах» частых жертв Вакху: «в славянской природе есть еще много остатков язычества».

Не забудем, что Чичиков скупает усопших крестьян «на вывод» именно в Херсонскую губернию. Толкование выбора Чичиковым места для совершения аферы у Карасева таково: «Взятое в укороченном до первых трех начальных букв варианте, это слово (буква славянского алфавита) в своем ненормативном значении отсылает нас к органу, специально предназначенному для вывода из организма жидкости». Автор оговаривается, правда, что выбор топонима, скорее всего, «неосознанный», но продолжает на нем настаивать. Мужской член, уд, эвфемистический «хер», конечно, участвует в мочеиспускании, но «специально предназначен» все же не для этого: дамы, вопреки фрейдистскому «страху кастрации», довольно ловко обходятся без него. «Низовым» аллюзиям Карасев посвящает целые главы книги «Гоголь в тексте». Но если образы экскрементов действительно широко используются в произведениях Гоголя, прямо или иносказательно («Он бач, яка кака намальована!»), то мочегонные свойства бахчевых не обыгрываются нигде, и топонимические намеки на это в «Мертвых душах» представляются значительной натяжкой. Арбузы и дыни играют у Гоголя совсем иную, почти метафизическую роль. Не забудем, что в поэме о похождениях (на самом деле — катаниях) Чичикова у падающей с небес дамы «из карманов ее падают два арбуза». Уже у Вергилия из арбуза приготовляют лакомство наподобие меда. На многочисленных обедах, описанных Гоголем, арбуз в основном тоже едят на сладкое. В «Заколдованном месте», из которого мы взяли эпиграф, «после полудника» дед «потчует гостей дынями». Затем без большого перерыва в повествовании наступает ужин, ко-

торый заканчивается описанием отходов съеденных за день бахчевых плодов: «После вечери вымыла мать горшок и искала глазами, куда бы вылить помои...Признаюсь, хоть оно и грешно немного, а, право, смешно показалось, когда седая голова деда вся была окунута в помои и обвешана корками и арбузов и дыней».

Повторим и подчеркнем: образ арбуза у Гоголя — это образ непостижимого снаружи, но полного внутри чрева мира. Прямо по детскому стишку В. Орлова все с тою же детско-пушкинской рифмой:

У арбуза
всюду пузо.

И тот же Л. Карасев мимолетно рассматривает гоголевский арбуз как идею пищевого изобилия, переполненного закрытого объема. Пузом, чревом живут и мыслят персонажи, пока наконец самые корпулентные из них не превращаются в арбуз, как это происходит с Петром Петровичем Петухом: «Вместе с рыбою запутался как-то круглый человек, такой же меры в вышину, как и в толщину, точный арбуз или боченок... Арбуз, как видно, боялся не за себя: потонуть, по причине толщины, он не мог, и, как бы ни кувыркался, желая нырнуть, вода бы его всё выносила наверх; и если бы село к нему на спину еще двое, он бы, как упрямый пузырь, остался с ними на верхушке воды, слегка только под ними покряхтывая да пуская носом волдыри». Арбузные габариты, избыточный вес, таким образом, служат гарантией от утопления. «Белой панночке» из «Майской ночи» повезло меньше, чем обжоре-Петуху.

Петербургский гомерический арбуз «в семьсот рублей» подспудно противопоставлен южному, доступному. С вожделением смотрит на великана в витрине издержавшийся капитан Копейкин. Коллежский регистратор Хлестаков, «сосулька, тряпка», воплощение пустоты, грезит о немыслимой для него полноте. Если верить В. Похлебкину, стоимость бахчевых в гоголевском Петербурге доходила до 5 рублей. На родине Гоголя арбуз стоил 3-5копеек. Арбуз одновременно представляет собой еду и питье, а в пересчете на обед — первое, второе и третье. Недаром египтяне помещали его в усыпальницу фараона, чтобы божество не маялось голодом и жаждой по ту сторону жизни. Не имеющие аналогов в пищевой цепочке арбузы остаются съедобными по несколько месяцев, если

их правильно хранить. Но стоит вскрыть, нарушить целостность — и арбуз становится одним из самых скоропортящихся продуктов.

В баштанных образах выразился терзающий Гоголя страх голода. Безусловно, огромную роль в теме играет форма круга, завершенности. Но арбуз далеко не идеально кругл — яблоко круглее, и его функцию в насыщении голодных, в том числе в литературе, трудно переоценить. В сказке Е. Честнякова «Чудесное (в некоторых редакциях «щедрое») яблоко» этот фрукт замещает привычную «репку»: как без мышки репа не дает вытянуть себя из земли, так честняковское яблоко не поднять без участия всех сельчан, включая оставшихся было дома няньки «с самым маленьким». Гигантский (и неточный) символ первородного греха в сказке окормляет деревню: «И хватило им яблока на всю осень и зиму до самого Христова дня». Пасхальный мотив, мотив Воскресения, здесь глубоко обусловлен. Возможно, вечно голодному Хлестакову так же представляется, что «в семьсот рублей арбуз» прокормит его надолго впрок. Гоголевские люди-арбузы (Петух, земляника) наели спасительную круглоту и застрахованы от голодной смерти.

Израильский специалист по сельскохозяйственным культурам Гарри Пэрис отыскал следы арбуза в летописях, обосновал их египетское происхождение и, в частности, предположил, что торговцы древности везли в караванах арбузы и дыни не только как товар, но и как запас воды. С жаждой у Гоголя отношения несколько иные, чем с голодом. Дело в том, что его герои практически не пьют. То есть они пьют, как и едят, до чрезмерности, но отнюдь не воду. Надпись на дверце одного погреба в «Вие»: «Все выпью» расшифровывается надписью на соседней дверце: «Вино — козацкая потеха». Известно, что вино в Молдавии и Бессарабии, вообще в южных областях, до сих пор употребляется вместо воды всем населением, в том числе и детьми. В «Авторской исповеди» Гоголь прибегает к распространенной метафоре алчбы: «жажда знать человека вообще удовлетворилась». Нестерпимое желание напиться воды проявляет после оказавшегося неудачным побега, пожалуй, только Хома Брут, в остальное время довольствующийся, дабы ослабить ужас происходящего, спиртным: «Первое дело философа было прилечь и напиться, потому что он чувствовал жажду нестерпимую.

— Добрая вода! — сказал он, утирая губы. — Тут бы можно отдохнуть».

Отдохнуть Хоме, как мы знаем, не удалось, но хоть напился вволю.

Сам Гоголь по-настоящему возжаждал лишь будучи при смерти. «Просил только по временам пить и глотал по нескольку капель воды с красным вином», — свидетельствует М. Погодин. Д-р Тарасенков вообще утверждает, что умирающий просил одного красного вина без всяких разбавлений. Вообще отношение медицины времен Гоголя к применению жидкости поразительное: «Я настаивал, чтоб он... непременно употреблял бы поболее питья, и притом питательного — молока, бульона и т. д.»; «С тех пор ему стали подавать для питья бульон, когда он спрашивал пить...» (Тарасенков). Тот же эскулап прямо указывает, что чем дальше заходила таинственная болезнь великого пациента, тем настойчивее он просил простой воды: «...по временам явственно повторял: «Давай пить!» Уже поздно вечером он стал забываться, терять память. «Давай бочонок!» — произнес он однажды, показывая, что желает пить». Если уж бред приобрел поистине гоголевские масштабы бочонка, значит, степень обезвоживания была катастрофической. После того как ослабевшего донельзя Гоголя снова погрузили в ванну, у него случился глубокий обморок. «После этого обморока Гоголь уже не просил более ни пить, ни поворачиваться...» (Тарасенков), что, заметим, на фоне такого «лечения» немудрено.

Когда писатель находился в условном здравии, что примечательно, он тоже употреблял жидкость в основном в виде процедур. Податливый на все новомодные медицинские «фишки», Гоголь неоднократно принимал курс «гидропатии», то есть ледяные ванны. Пушкину с его африканскими корнями это шло на пользу. Малороссу Гоголю, по его собственному признанию, приносило одни неудобства. По словам А.О. Смирновой-Россет: «Он был во всю жизнь мастер на нелепые причины». Но при этом рано или поздно Гоголь «на пути в Эммаус» прозревал. Той же Александре Осиповне Николай Васильевич с фирменной иронией писал: «Насладившись два месяца такой жизнью, мы простились с гидропатией навеки. Говорят, что Юлий Кесарь никогда бы не покорил Галлию, если бы не купался в холодной воде. Все эти новые способы лечения очень стары. За них принимаются, когда испорченность нравов доводит

до нервных болезней. Заключение: Ал<ександра> Осип<овна> Смирнова никогда не должна лечить свои нервы холодной водой».

Но и внутрь Гоголь принимал воду своеобразно и тоже в основном в виде «лечения». Если он запивал кофе холодной водою, «потурецки», это говорит лишь о том, что кофе был изрядной крепости. Если же запивка сочеталась с жирными сливками, добавляемыми в чашку, можно лишь удивляться, до чего на самом деле у гения был крепкий организм. Если мемуаристы вспоминают питье Гоголя, это непременно будет красное вино с теплою водою и сахаром, но никогда не просто вода, которой просил верблюд в стихотворении М. Валека:

— Скорее
Прошу воды налить.
Нет ничего вкуснее,
Когда ты хочешь пить.

Водами Гоголь лечился — неоднократно, и все за границей. Из письма снова Смирновой: «Мне повелено медициной до Гастейна пить воды в Гомбурге для удаления геморроидальных, печеночных и всяких засорений...» В другом письме: «Воды Гомбурга действуют дурно...». Языкову: «Сегодня седьмой день, как начал пить карлсбадские воды. Пью с осторожностью и ничего еще не могу сказать, кроме того, что слабость увеличилась и в силах могу передвигать ноги». Затем Гоголь с тем же успехом пьет воду в Бадене. Характерна фраза из письма Жуковскому: «Всюду, куда бы я ни поехал, я бы умер уже от одной тоски, прежде чем получил бы какую-нибудь пользу от лечения». Что же удивительного, что мочеиспускательных даже намеков у Гоголя нельзя обнаружить ни в каком «херсонском» контексте.

Гоголевские персонажи заливаются алкоголем (семнадцать бутылок шампанского, якобы выпитые Ноздревым «в продолжение обеда»), а жажду утоляют дарами баштана. Путешественник Ливингстон писал в своем дневнике, что все звери пустыни Калахари от слона до мыши «знают и ценят этот дар», имея в виду заросли диких арбузов, спасающих от жажды. Степные алчущие волки воровали арбузы с бахчи под дулами сторожей. А тут только колдун из «Страшной мести» тянул из фляжки «какую-то черную воду». «...не подам воды напиться ему», говорит Катерина, гоголевская Офелия.

Та взяв женку паняночку,
В чистом полі земляночку,
И безъ дверецъ, безъ оконець, —

поет вдова Бурульбаша, помутившись разумом. То есть женился на могиле. А по русской загадке можно подумать, что на огурце!

Символику арбуза неверно сводить к пищевому неврозу Гоголя, к неизбывному страху голода. Гоголь нигде ни разу не уточняет, каким способом в его время нарезали арбуз. Вероятно, сам он в этом священнодействии никогда не участвовал. По Фрейду, разрезание арбуза символизирует жесткий половой акт. А вот теоретик географии Б. Родоман написал замечательное, хотя и шутливое, исследование: «...у арбуза, как и у земного шара, имеются ось, полюсы и экватор, а на его поверхности могут быть проведены параллели и меридианы. Далее надо припомнить азы геометрии и уж во всяком случае не путать сферический сектор со сферическим сегментом». Разрезанию арбуза посвящена значительная часть работы, и она стоит пространного цитирования. Б. Родоман зафиксировал «южный» способ разделки «семейной» ягоды: « Способ порожден традиционным типом рождаемости и широким гостеприимством, иначе говоря — патриархальным укладом общества... Таковы в нашей стране регионы Нижнего Поволжья, Нижнего Дона и Северного Кавказа, а в зарубежье это Украина, Молдавия, Болгария, Турция, Азербайджан... Антропологи склонны выделять среди европеоидов особую восточноукраинскоюжнорусскую подрасу... для коей характерны нехудые брюнеты, обожающие борщ со сметаной, салом, чесноком и белым хлебом и круглые сутки лузгающие семечки подсолнуха и тыквы... Долгожданный арбуз в присутствии всех едоков водружают на блюдо или поднос посреди стола и поворачивают так, чтобы его ось расположилась горизонтально. Тот полюс арбуза, который оказывается у правой руки режущего... условились считать Южным полюсом... От арбуза отрезается Южная полярная шапка (сегмент) по плоскости параллели, расположенной между 70 и 80° ю. ш... Отрезание шапки — первый из торжественных моментов священнодействия. «Ура! Красный!». (Этот возглас словно возвращает нас к вышеописанной мороке с распознаванием качества арбуза, которую устраивал супруге Афанасий Иванович: «бывает, что и красный, да нехороший» — МК).

Арбуз ставится на образовавшуюся Южную приполярную плоскость. Его ось становится вертикальной. Северный полюс оказывается в конце концов сверху... Затем арбуз разрезают на меридиональные секторы, число которых равно или кратно количеству едоков... Арбуз разрезают на секторы...не до конца, ни в коем случае не достают ножом до средней части арбузной оси. Держась руками за северные концы секторов, их осторожно разводят в центробежном направлении. Арбуз раскрывается, как цветок лотоса... Сердцевина арбуза при правильном разрезании остается соединенной с одним из его секторов. Вообще говоря, никто не может предсказать, какую форму примет сердце арбуза. На этом основаны различные гадания...Отделенное от своего сектора, сочное сердце арбуза вываливается на отдельную тарелку... При авторитарном стиле руководства красное сердце преподносится отцу семейства или самому почетному гостю... При демократическом стиле практикуется дележ сердца между всеми едоками...»

Шутки шутками, но японский фермер Хироити Кимура не случайно в наши дни начал выращивать арбузы в форме сердца. Многие имели случай удостовериться, что при нарезке переспелого плода не от «полюса к полюсу», а «по экватору», от мякоти часто отделяются фрагменты разной величины в виде сердца — разумеется, не анатомического, а символического. В анатомических атласах сердце человека походит на кукиш. Греческие, минойские, критские, микенские и римские гончары украшали свои изделия будущими сердечками-валентинками — листьями плюща или фигового дерева. Впервые символическое сердечко нашли, конечно же, во французской рукописи «Le roman de la poire» (1250 г.), На щите крестоносца с изображением стигматов — пяти ран Распятого Иисуса (ок.1530 г.) кровью истекает уже привычный нам символ сердца. Карточные масти, в том числе и червы, придумали тоже романтические французы.

«...громадно воздымается он среди тысячелетних плющей...», — пишет Гоголь о Риме. А Смирновой сообщает об италианской свежей весне «среди дряхлых развалин, зацветших плющом и дикими цветами». В доме «просто приятной дамы» «ширмочки» обвиты плющом (понятно, речь об узоре на ткани). В отрывке «Жизнь» «светлый мир греков» оперирует образом плюща в несомненном

эротическом контексте: «Увивай плющом и гроздием свою благовонную главу и прекрасную главу стыдливой подруги». «Плющом увенчаны вакхические девы», сопровождающие Аспазию в идиллическом «Кюхельгартене». В знаменитом ностальгическом отрывке из 11 главы: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека...» не прошли мимо глаз восторженного созерцателя «плющи, вросшие в домы» и «темные арки, опутанные... плющами...». Эта первородная сердцевидность не была чужда Гоголю, хотя бы и в «прекрасном далеке».

Итак, арбузная мякоть при определенном способе нарезания способна воспроизводить абрис символического плющеобразного сердца. Не та же ли «мякотная» ассоциация возникает, когда в «Страшной мести» читаем, как «по сторонам шевелилось красное море запорожцев»? Не арбузный ли ломоть рисуется воображением, когда Даниле Бурульбашу «Голос его (мертвеца — МК), будто нож, царапал сердце»? Вот Хома впервые видит мертвую панночку: «Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу». Рубиновое сердце — один из самых нежных и насыщенных цветом сортов арбуза.

«Южнорусский способ» своеобразно проявляется в балладе Э. Багрицкого «Арбуз» (1924). Лирический герой на дубке, парусной плоскодонной лодке, груженной арбузами, плывет по Азовскому морю, видимо, из Тамани, славяшейся бахчевыми культурами, и вырезает сердце на поверхности «великой ягоды»:

Я выберу звонкий, как бубен, кавун
и ножиком вырежу сердце.

Лодку гонит на мель, и герой предчувствует гибель и упивается ее близостью. «Кавун с нарисованным сердцем» прибивает к берегу, подарок пучины достается казачке — возлюбленной бесшабашного мореплавателя:

И некому здесь надоумить ее,
Что в руки взяла она сердце мое!..

Стихи Багрицкого странно перекликаются с корейской средневековой лирикой, наполненной бахчевой когнитивностью:

Ох, эта любовь, любовь,
Завязанная узлами,
Сплетенная, словно сети,

Те, что бросают в море,
Вьющаяся, как в поле
Плети дынь и арбузов,
Что через межи ползут!

У Даля «арбузы нутреют, начинают поспевать». У Багрицкого, напротив, происходит «овнешнение» спелых плодов: «арбуз на арбузе», «трутся арбузы». Выцарапанное сердце отождествляется с настоящим, вынутым из груди, как у горьковского Данко. Преподобная Мелания, затворница Елецкая, попросила купчиху Гаврилову, которая вроде как благодетельствовала блаженной, прислать арбуза. Купчиха прислала, но с ропотом — занята была сильно. Прозорливая Мелания рассмотрела подношение со всех сторон, вырезала кусок в виде сердца, всыпала внутрь горсть золы, закрыла зияние и отослала арбуз обратно. Купчиха поняла и раскаялась. Сочетание сладости и «*несладкого* чубука», *золяного сахар*а, подчеркивает в Манилове А. Белый.

«Народно-поэтическая кардиология» Гоголя, по выражению В. Владимирцева, крохкую мякоть непроницаемой арбузной сердцевины выносит наружу цветом. «О несмысленная и косная сердцем, еже веровати о всех, яже глаголаша пророцы», — говорит странник, калика перехожий, в Котором Клеопа, родственник Иисуса, и его спутник не признали Господа своего по дороге в Эммаус. В гоголевском отрывке «Рим» герой «нашел… какую-то странную пустоту даже в сердцах тех, которым не мог отказать в уваженьи». «Сердце и душа — невидимые и оттого неизведанные — в символе предстают как нечто глубинное, недоступное; место, где скрывается истинное «я», — пишет М. Пименова, обследуя концепт «сердце» у Гоголя. «Сердце Катерины хотело разорваться на части» («Страшная месть»). Самое «кардиологическое» из гоголевских созданий — повесть «Портрет». Только по соседству: «У него захолонуло сердце»; «Сердце стало сильнее колотиться у бедного художника»; «сердце его билось так сильно, как только можно было биться»; «С бьющимся на разрыв сердцем». И, конечно, «пламенное сердце художника», давно ставшее расхожим штампом.

Цветом чувственное можно передать полнее, чем самым витиеватым словом. Цветовую палитру Гоголя разложил на элементы Белый: «…красный, — так «*красный*»; и он доминирует (84 отмет-

ки в реестре); «*как огонь*» — 10 раз, «*как кровь*» — 7, «*алый*» — 7, «*червонный*» — 4, «*рубинный*» — 1; «*как бакан*», «*как мак*», «*как у снегиря*» (грудь) — по одному разу и т. д.; красные пятна богаты оттенками: они или — вспых, или чистого цвета пятно; обычны комбинации *золотого* и *красного*, *красного с синим*, *красного с зеленым*, *красного с черным*; в «В» пол устлан *красной* китайкою; алым бархатом покрыто тело в гробу; до полу *золотые* кисти и бахромы, а свечи увиты зеленью (красное — золотое — зеленое); «с повязанными на голове *красными* и *синими* лентами» (СЯ); «цветистый по *красному* полю платок» (СЯ); «*зеленая* кофта и *красные* сапоги» (СЯ); затянуть *красным* поясом, надеть... шапку из *черных* смушек» (ПГ); «в *синих* с *красными* клапанами кунтушах» (ВНИК); Данило ходит в *синем* жупане, подпоясанном *золотым* поясом, и в шапке с *красным* верхом (сине-красно-золотое) (СМ): лицо «казалось *кровавым*, глубокие... морщины *чернели*» (СМ); «в *красном* жупане с... *золотыми* шнурками» (ТБ) и т. д.». Аббревиатурами обозначены произведения Гоголя. Расшифровать их опытным читателям не сложно. Выделим только «арбузные» оттенки из «Вия» (В) «Сорочинской ярмарки «(СЯ), «Страшной мести» (СМ). Добавим к ним пропущенное Белым. Но начнем с цитаты, на первый взгляд, неожиданной, а при более пристальном рассмотрении объясняющей столь многое, что на ней хочется остановиться. Ю. Олеша. «Ни дня без строчки»: «Я ем арбуз под столом, причем я в платье девочки. Красные куски арбуза... Вот что встает передо мной как наиболее раннее воспоминание. До того — темнота, ни одной краски». Одесский младенческий арбуз Олеши отправляется в полтавский рот Николаши Яновского и срастается поразительной общностью.

Белый пропустил исток «арбузной» колористики Гоголя. В «Страшной мести» описывается словно бы созревание короля баштана: «И опять с чудным звоном осветилась вся светлица розовым светом... тонкий розовый свет становился ярче, и что-то белое, как будто облако, веяло посреди хаты; и чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит женщина; только из чего она: из воздуха, что ли, выткана? Отчего же она стоит и земли не трогает, и не опершись ни на что, и сквозь нее просвечивает розовый свет, и мелькают на стене знаки?.. губы бледно алеют,

будто сквозь бело-прозрачное утреннее небо льется едва приметный алый свет зари...» Но когда колдун посажен в подвал на цепь, розовый наливается, достигает своего апогея: «...алые, как кровь, волны хлебещут и толпятся вокруг старинных стен». Пропустил Белый и украинизмы:

Не бійся, мотінко (матушка — МК), не бійся,

В червоні чобітки обуйся («Сорочинская ярмарка»).

Красный чреват огнем. «Девушка в осьмнадцать лет», впервые приехавшая на ярмарку, вызывает бешеную ревность «разряженной сожительницы» парубка в белой свитке: «красные щеки ее превратились в огненные».

Аристотель в III книге трактата «О душе» пишет: «Действие воспринимаемого чувством и действие чувства тождественны, но бытие их не одинаково». Цвет существует, даже когда глаз его не воспринимает. Платон называл красный одним из первичных цветов вместе с черным и белым. Аристотель же в «Истории животных» упоминает краснеющий при таянии снег. Такой снег действительно появляется в горах Сьерра-Невады, на высоте трех тысяч метров, в конце весны. Снег этот имеет структуру, цвет, вкус и запах арбуза. Потому и называется арбузным. Этот феномен тысячи раз сфотографирован и подтвержден альпинистами всего мира. В таком случае «арбузная кровь» у Гоголя не является вымыслом, а является чувственным и ассоциативным переносом признака. Обычное дело в художественной системе. Камышинский поэт Н. Ненашев (Камышин называют арбузной столицей) живописует подношение земляками плода (в июне!) Петру I:

А на подносе, как в крови,

Арбуз, порезанный ломтями.

В «Вечере накануне...» не только «красный пояс» и шапка «из черных смушек» напоминают арбуз с семечками. Там «Все покрылось перед ним красным цветом. Деревья, все в крови, казалось, горели и стонали». И люди-арбузы проявляются не только по толщине и округлости фигуры, но по цветовой гамме. Манилов встречает Чичикова «в зеленом шалоновом сюртуке». Шалон — легкая шерстяная ткань, не имеющая изнаночной и лицевой стороны, двухсторонняя. Причем тканый орнамент образован в виде диагональных полос. Таким образом, не отмеченный тучностью Ма-

нилов — тоже арбуз! «Маврокордато в красных панталонах» на картине в гостиной Собакевича. «С лица весь красный» незваный родственник Плюшкина («пеннику, чай, насмерть придерживается»). «Особенного рода» существа «в виде дам в красных шалях». Круглоту замкнутости в себе, если на минуту отвлечься от цвета, отмечает Белый: «... колесо вихрей выглядит уравновешенным кругом; и наконец становится: кругом чичиковского лица». И Чичиков тоже арбуз!

В «Сорочинской ярмарке» цветовое пятно красной свитки, «бесовской одежды», «чертова подарка», играет сюжетообразующую роль и определяет мистическую составляющую повести («верно, виною всему красная свитка»). «Перекупка» бросает ее в огонь — мистика огня у Гоголя будет исследована в отдельной главе, но красное в красном нимало не повреждается. «Дурень», везший «продавать масло», рубит свитку топором — «глядь — и лезет один кусок к другому, и опять целая свитка». Словно сросся разрезанный «южным способом» арбуз — и пресеклась ярмарка. «Страшная месть» пронизана рдяными сполохами. Красный жупан «гостя», «красный верх козацкой шапки пана Данила», алая кровь на груди посеченного саблей, красная люлька старого есаула. В «Портрете» картины «покрыты темно-зеленым лаком, в темно-желтых мишурных рамах» (земляное пятно на арбузе), «совершенно красный вечер, похожий на зарево пожара...».

«Твои слова, мой друг, как дыня, сладки», — это из упоминавшейся корейской поэзии («Бамбук в снегу»). Мы чуть не пренебрегли, словно бедной родственницей на свадьбе, спутницей, соратницей, а во многом и конкуренткой арбуза по царствованию на баштане — дыней. Мы, но не Гоголь! Вот Иван Иванович рассказывает Шпоньке о его батюшке: «Арбузы и дыни всегда бывали у него такие, каких теперь нигде не найдете. Вот хоть бы и тут...подадут вам за столом дыни. Что это за дыни? — Смотреть не хочется! Верите ли, милостивый государь, что у него были арбузы», произнес он с таинственным видом, расставляя руки, как будто бы хотел обхватить толстое дерево: «ей-богу, вот какие!» А вот гости Григория Григорьевича и его матушки переходят к десерту: стол «покрылся блюдечками с вареньем разных сортов и блюдами с арбузами, вишнями и дынями». В «Заколдованном

месте» описана церемония поедания дыни: «Вот каждый, взявши по дыне, обчистил ее чистенько ножиком…обчистивши хорошенько, проткнул каждый пальцем дырочку, выпил из нее кисель, стал резать по кусочкам и класть в рот…». А уж как любил дыни другой Иван Иванович, соперник Ивана Никифоровича: «Это его любимое кушанье. Как только отобедает и выйдет в одной рубашке под навес, сейчас приказывает Гапке принести две дыни. И уже сам разрежет, соберет семена в особую бумажку, и начнет кушать».

А дальше начинается форменная гоголевщина: «Потом велит Гапке принести чернильницу и сам, собственною рукою, сделает надпись над бумажкою с семенами: сия дыня съедена такого-то числа. Если при этом был какой-нибудь гость, то: участвовал такой-то». Множество узелков и мешков с семенами «цветочными, огородными, арбузными» висит «по стенам» у Пульхерии Ивановны. Вообще еда у Гоголя появляется по волшебству, «как бы превращением каким», как Золушкина карета из тыквы. Стадия приготовления, за исключением варений и наливок, опускается, хотя Гоголь толк в кулинарии знал. Ни роста, ни труда, затраченного на рост, не обнаруживает и огородно-баштанная растительность. Все произрастает само по себе — человек лишь поглощает готовое. Кроме покрывания лопухами — никаких сельскохозяйственных подробностей. Положим, с арбузом так и происходит. Дыня же, в отличие от «двоюродного брата», нуждается в поливе и уходе. Семени — и в особенности бахчевых культур — участвуют в текстах наравне с их плодами. В «Вие» из кармана бурсака, помимо других съестных припасов, выглядывали «семена из тыкв». «Голодная бурса рыскала по улицам Киева» в «Тарасе Бульбе», заставляя базарных торговок во спасение закрывать руками не только пироги и бублики, но и «семечки из тыкв».

Тыквенные семена вкусны и полезны, в частности, считаются хорошим противоглистным и, опять же, мочегонным средством. Но зачем Иван Иванович коллекционирует наследство съеденных дынь? Ведь он далеко не Костанжогло, у которого все «остатки и выброски» идут в дело и приносят доход. В восточной традиции дынные семечки сравниваются с женскими ногами. Однако эротические ассоциации не проходят: голым в саду сиживал не

ханжа Иван Иванович, а его сосед. Ревновал ли Иван Иванович Ивана Никифоровича к Агафии Федосеевне, вопрос открытый. Вряд ли герой повести варил из дынных семечек отвар для омоложения. Неужели дело только в праздности? М. Вайскопф полагает, что дело в Хроносе: «Время в повести как бы пожирается ее персонажами и потому измеряется гастрономическими порциями и доказывает это указанием на число, в которое съедена «сия дыня». Привычка видеть в Гоголе «обличителя» сильна почти в каждом гоголеведе.

Дынный же календарь Ивана Ивановича, скорее, роднит его с Мальчиком-с-пальчик, бросавшим позади себя «белые камешки», чтобы найти дорогу из леса. Семечки дыни — единственное, что удостоверяет принадлежность редькоголового к миру людей, к миру живых. Бездетный Иван Иванович — Бобчинский Миргорода. По этим семенам в бумажке, по съеденным им и не им плодам баштана узнают его. «Всходу нет — никто не узнает, что кинуто было семя», — написано в «Страшной мести», самой мучительной сказке Гоголя. А. Белый заметил, что гоголевский человек «сказывается не личностью, а проросшими семенами своими». Иудеи в Синайской пустыне, прискучив манной, пеняли Моисею на отсутствие мяса и вспоминали, среди прочих яств, дармовые дыни, которые ели в египетском плену (Чис. 11:5). Это то самое, о чем пишет Гоголь матери и сестрам 3 апреля 1849 г.: «Заплывет телом душа — и Бог будет позабыт. Человек так способен оскотиниться, что даже страшно желать ему быть в безнуждии и довольствии». Прп Иоанн Кассиан толкует голодные воспоминания Книги Чисел: «Ибо всякий, кто после отречения от этого мира возвращается к прежним заботам и обращается к прежним желаниям, то же самое и делами и мыслями восклицает, говоря: «Хорошо мне было в Египте».

Хорошо было обывателям в Миргороде!

Из писем владыки тыквенных небес, короля баштана Николая Гоголя-Яновского

Тарновскому: *«Имеешь ли хороший аппетит, и чем именно более всего обжираешься, арбузами или дынями, или грушами?»*

Косяровскому: *«Помните ли, как мы бракованые арбузы отправляли на тот стол? Кушаете ли до сих пор дыни?»*

Сестре: *«Я тоже здоров и жалею, что не удалось мне отведать дынь и арбузов, о которых вы пишете».*

Матери: *«Павел Петрович пишет, что отыскалась на том баштане что за прудом (который весь высох) дыня с пупком (а не с хвостом). Удивляясь сему необыкновенному феномену, хотел бы я знать причину».*

КНЯЗЬЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА И ИХ НАСЛЕДНИКИ

БЫСТРОНОГИЙ.
Владимир Маяковский и полковник Курц

Первое впечатление — лет в пять от книжечки «про моря и про маяк» (маяк навсегда сроднен с его родовой фамилией). Он — не такой, другой. Ни на кого из виданных людей не похожий. Удивительное дело! Насаждаемый, по словам Пастернака, «как картошка при Екатерине», заофициоженный и обязательный, как школьная форма, Маяковский дал моему дотошному поколению, проведшему юность в читальных залах, ощущение великого разнообразия и «цветущей сложности» литературы XX века. Красный 13-томник был излистан десятки раз. Историк русского авангарда Сергей Бирюков, мой однокашник, сделал такое самоописание: «восемнадцатилетний актёр и сочинитель рылся в томах Маяковского, отыскивая имена его соратников-футуристов». Оттуда Сергей и выудил первые артефакты «авангардной Атлантиды».

Мейерхольд сказал: «Маяковский — слишком резко очерченная индивидуальность и может играть только самого себя». Сказано это, правда, об актёре — а Маяковский был актёром гениальным — только, как и во всём остальном, сильно опередившим своё время («Мне скучно здесь одному впереди»). Он мог бы стать лучшим Родионом Раскольниковым всех времён. Кто-то, впервые посмотрев немую ленту «Барышня и хулиган», воскликнул: «Маяковский прекрасен — просто лицо, лепленное Богом!» Можно возразить, что Богом вылеплены все лица, но отчего-то не возражается.

Иногда мне кажется, что Марлон Брандо, начиная с «Трамвая «Желание» и заканчивая великим фильмом Копполы «Апокалипсис сегодня», всю жизнь играл Маяковского. В лучшей сцене «Апокалипсиса» полковник Курц говорит капитану спецназа Уилларду: «Ты можешь убить меня, у тебя есть на это право. Но у тебя нет права судить меня». В финале Уиллард видит гигантские лица губастых каменных идолов, похожих на Курца, но больше — на Маяковского.

Тронувшийся умом Курц стал живым божеством затерянного в джунглях Камбоджи племени. Маяковского много десятилетий не без успеха пытались сделать божеством поэзии нового строя и нового племени. «Если уж признавать поэзию, то только

Маяковского», — безапелляционно заявляла героиня повести И. Эренбурга «Оттепель». Потом Маяковского долго «разоблачали», позабыв, что это он написал:

Я, проходящий у сегодняшнего племени,
Как длинный скабрёзный анекдот,
Вижу идущего через горы времени,
Которого не видит никто.

Он оказался «мальчиком для битья» в толпе закомплексованных инфантилов, ни в чём, кроме школярского ямба, не искусных. Лейтмотивом нового восприятия Маяковского — вне контекста революционности — стала перифраза его не превзойдённого никакими копирайтерами рекламного шедевра: «Нигде, кроме/ Как в первом томе». Но ещё современники Маяковского (Р. Якобсон) предупреждали об ошибочности такого разрывания целостности. Евгений Евтушенко писал: «...не было Маяковского ни дореволюционного, ни послереволюционного — существует один неделимый революционный Маяковский». И самое негативное отношение к «терновому венцу революций» здесь изменить ничего не может. Три основных — и одинаково необоснованных — «претензии» к Маяковскому позволяют судить его нынешним «грозным судиям». Это «продажность» — служение большевикам. Это «антипатриотизм». И, наконец, «атеизм».

Полковник Курц понял на вьетнамской войне, что такое обыденное зло, зло, творимое не «чудовищами», а просто людьми. Маяковский принял революцию вместе с её ужасами и долго верил, что от них останутся только слова для историков и филологов, а явления, обозначаемые этими словами, исчезнут, «как сон, как утренний туман»:

...из Леты
выплывут
остатки слов таких,
как «проституция»,
«туберкулёз»,
«блокада».

Слова неотделимы от вещей, пока вещи не уйдут в историю. Если мы и делаем что-то для их историзации, то уж точно несопоставимо меньше Маяковского. «Нам нужны люди, обладающие высокой моралью, но в то же время способные мобилизовать свои первобытные инстинкты и убивать без чувства, без страсти, не пы-

таясь судить», — говорит Курц в знаменитом монологе. Маяковский нашёл таких людей среди чекистов, дипломатов, партработников и героев гражданской войны. Не самая симпатичная компания? Но, собственно, вся литература о революции и была поиском таких людей. Это не значит, что Маяковский ужасов не замечал:

Въезжаем в Поволжье,
корёжит вид его.
Костями устелен.
Выжжен.
Чахл.

Курц рассказывает сон об улитке, ползущей по лезвию бритвы, не находя смерти. Таким лезвием стал для Маяковского «великий перелом» 1929 г.: «Мы обывателям не позволим баррикадные дни чернить и позорить». Его поэзию питала идея мировой революции, а «страна-подросток» стремительно взрослела и хотела нормально отовариваться. В том же 1929 г. поэт безуспешно бился над созданием организации «Революционный фронт» и воспел советский паспорт. Но постановление ЦИК и СНК СССР об установлении единой паспортной системы по Союзу ССР вышло 27 декабря 1932 г., когда Маяковского уже не было на этом свете. До постановления были удостоверения личности, но к таковым приравнивались и справки из домоуправления. Даже фотографии не требовалось. Стихотворение Маяковского, которое читалось школьниками на выпускных вечерах и народными артистами на кремлёвских концертах, следовало бы назвать «Стихи о советском загранпаспорте»: дело там происходит на таможне в международном вагоне. У скольких счастливцев тогда имелись «пурпурные книжицы»? Думается, у нескольких сотен. Кого обманывал поэт? Себя — и только себя. Но факты забываются первыми.

Маяковский был одним из первых привилегированных поэтов нового строя. Богатым и безалаберным. Громадные гонорары тратил на подарки женщинам и галстуки. Но сытость он ненавидел. Провидел «IV Интернационал»:

встаёт из времён
революция другая —
третья революция
духа.

Сегодня поэт стал «обывательнее» самого махрового филистера, и это никого не удивляет. И, чем глубже литература увязает в «мещанском болоте», в топи эпохи потребления, тем пренебрежительнее литераторы относятся к Маяковскому.

Бывший футурист В. Силлов, изучавший мотивы Ницше в поэзии Маяковского, писал: «Ницше бросил свои предсказания с закрытыми глазами, не ощущая ещё явно революции духа, долженствующей произойти на переломе. Как бы в подтверждение Ницше в России раздалось громовое напоминание о великом перерождении человечества. Этим напоминанием явилось творчество гениального поэта Маяковского». «Великое перерождение» изменило, точнее, вернуло из бездны времени, прежде всего, отношение к смерти в двух её ипостасях, связанных с разгулявшимся человеческим самоволием, — убийству и самоубийству. Самоубийство Маяковского стало предметом метафорических спекуляций, а не сочувствия именно поэтому: с началом XX века отношение к смерти полностью десакрализовалось. Гумилёв, поэт недооценённый, написал ещё в юности, в 1909 г.:

Не спасешься от доли кровавой,
Что земным предназначила твердь.
Но молчи: несравненное право —
Самому выбирать свою смерть.

Маяковский, падкий до всех новых веяний, разыгрывал этот выбор тоже с младых ногтей — дважды предпринимал игровую, невзаправдашную попытку застрелиться. В третий раз «русская рулетка» не дала ожидаемой осечки. Смерть — одна из ключевых тем поэзии. Собственно, стихи о смерти есть вербальная попытка её преодоления. Смерти Маяковский боялся до смерти, и это не дурной каламбур, а сквозная рифма его жизни. Он не верил в Воскресение Христово, но верил в теорию библиотекаря Н. Фёдорова о воскрешении предков. Он до конца так и не пережил смерти отца от укола булавкой.

Бабель писал: «Мы общались с ним уже как с памятником». Этот странный эффект восприятия Маяковского современниками обусловлен тем, что он бесконечно говорил и писал о своей «бессмертной славе». Это, вероятно, хоть немного рассеивало вечный ужас перед конечностью земного бытия. А кто из поэтов не был

«анастасийно» и суицидно озабочен? Кто со времён Тредиаковского не писал чего-то наподобие:

Во всех моих днях нужных слабость бесконечна
Шлет меня скоро к смерти, что бесчеловечна.

Тютчев в XIX веке лишь перевёл это на удобопонятный язык:

И кто, в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений,
Самоубийство и любовь!

Зыбкому неустоявшемуся обществу, в котором мы волею судеб живём, конечно, далеко до евангельских истин, но неимоверными усилиями оно всё же пытается вернуться к человеческим чувствам. В том числе к состраданию. А достопочтенный профессор во главу угла рассуждений о трагедии Маяковского ставит всё те же замшелые метафоры и проводит натянутые и затянутые паутиной параллели: поэт-самоубийца — страна-самоубийца. Я радуюсь, что дожила до времени примирения самых непримиримых с непрерывностью истории и начатков понимания неопровержимого: советский период не дискретен, и вместе со всеми ошибками и достижениями его следует рассматривать только в общеисторическом контексте. Как и Маяковского имеет смысл читать только в контексте всей русской литературы, а паче всего — литературы XX века.

Подведение «посмертного баланса» творчества крупного поэта вровень с утверждением об отсутствии будущего у России — личная драма профессора, а не России. Суицидальность Маяковского снова оказалась, как у Лили Брик, выгодным вложением — только теперь не в посмертные гонорары, а в очередной смертный приговор стране, делающей первые шаги к восстановлению исторической и культурной целостности.

Ежедневно в мире убивают себя около 1200 человек и 7500 пытаются наложить на себя руки. Попадаются среди них и поэты — люди с хронически повышенным эмоциональным фоном. Но был ли прирождённым самоубийцей Маяковский? Если — путь иронически — принять во внимание компьютерный анализ нескольких сотен текстов поэтов-самоубийц, проведённый американскими психологами, их творчество отличается частотой употребления местоимения первого лица единственного числа — «я», «мне»,

«меня. здесь, казалось бы, Маяковскому нет равных. Он даже первую книжку назвал этим местоимением — «Я». Но дальше компьютерные выкладки полностью разваливаются. Поэты-самоубийцы, оказывается, почти не употребляют, в частности, слов «разговор», «слушать», «делить» и «делиться». «Разговорами» называются сразу несколько его хрестоматийных стихотворений. Спектакль «Послушайте!» до сих пор идет на развалившейся сцене Таганки. Открываю наугад том:

Мне
обязательно
поделиться надо,
стихами
хотя бы
поделиться.

За будущее России беспокоиться стоит, когда в него веришь. Проблемы сегодняшней культурной реальности, на мой взгляд, начинаются там, где наспех «обратившиеся» вчерашние секретари партбюро заново — под себя — делят русскую культуру на «нашу» и «не нашу», а в литературе царит регионализм и конъюнктурное местничество, провоцируя разрыхление и без того аморфного общества. Советское правительство в 1935 г. одновременно учредило Всесоюзный Пушкинский Комитет и переименовало Триумфальную в площадь Маяковского. Это была первая попытка воссоединить пространство русской культуры. И она удалась! Намного ли дальновидней поступали, переименовывая «взад» и эту площадь, и метро «Лермонтовская», «сбрасывая» Пушкина с адресных табличек почти во всех бывших республиках СССР? О «революции духа» на свечном заводике, который пытаются приватизировать новообращённые культуррейдеры, лучше вообще не заикаться, как и о том, что «заморский страус» Маяковский явил морфологические возможности русского языка во всём его величии и могуществе, а сонмы штатных радетелей «России для русских» загнали наш «правдивый и свободный» в эллочколюдоедскую резервацию.

Да, юный Маяковский подписал манифест о сбрасывании «с парохода современности» старой культуры (1912 г.). Но Пушкин тоже был не ангел и по молодости измыслил «Гавриилиаду», потом записался в масоны и наделал долгов. Однако Маяковский

ещё в 1915 г. умолял: «Милые! Не лейте кровь!», а Пушкин и вовсе в 17 лет разразился «Вольностью»:

Владыки! вам венец и трон
Даёт Закон — а не природа;
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.

«Натуры талантливые уже по природе своей религиозны: талант есть особый вид религиозного чувства, он есть откровение духа, в природе скрытого, его правды и красоты», — писал редко вспоминаемый М. Меньшиков. Говоря словами А. Зиновьева, Маяковский был «идеальный романтический коммунист», «верующий безбожник». Богоборчество «тринадцатого апостола» вкупе с его духовными прорывами сложнее и наверняка мучительнее внезапного «террора старины» (Горький), насаждаемого ныне ханжами в рассуждении премиального вспомоществования.

Литература — не Четьи-минеи. И создают её не праведники, а грешные, часто жестоко — и всегда себе в убыток — заблуждающиеся люди. При всем том их, по выражению Толстого, «энергия заблуждения» созидает куда больше, чем разрушает вечное переписывание по позапрошловековым лекалам. Бунин поспешил, объявив, будто Маяковский — «самый низкий, самый циничный и вредной слуга советского людоедства». «Самые» не писали возлюбленным: «Любовь это сердце всего. Если оно прекратит работу, всё остальное отмирает, делается мнимым, ненужным». Горький, тоже ныне подвергшийся малоумной ревизии, говорил, что Маяковский пишет «как-то в два голоса, то — как чистейший лирик, то резко сатирически… Чувствуется, что он не знает себя и чего-то боится… Но — было ясно: человек своеобразно чувствующий, очень талантливый и — несчастный».

В предсмертной записке он беспокоился за близких. Для себя не просил ничего. В стихах мечтал:

…пусть
только
время
скорей родит
такого, как я,
быстроногого.

Время прислушалось — и родило шестидесятников. Они ездили по миру шибче Маяковского и были коммерчески успешнее него, тратившего гонорары на подарки тем, кого любил. Их слушала Большая спортивная арена. Но поэтики новой они не создали — пользовались маяковской.

Цветаева писала: «Своими быстрыми ногами Маяковский ушагал далеко за нашу современность и где-то за каким-то поворотом долго ещё нас будет ждать». Одно слово — быстроногий.

ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ ПАСТЕРНАКА

На пятом году скандала, связанного с публикацией на Западе романа «Доктор Живаго» и присуждением автору Нобелевской премии, 55 лет назад, в 1965-м, в «большой серии» «Библиотеки поэта» вышел том Бориса Пастернака. Мне было 12 лет, и скандал прошёл мимо меня. Но через год я резко повзрослела и стала следить за модой, в том числе литературной. А она диктовала овладение поэзией Пастернака во что бы то ни стало. Добыть синий том легальным путём не представлялось возможным: у родителей моих не было блата в книготорге — они сами грелись зимними ночами у костров, стоя в очередях за подписными изданиями. Но эти трудоёмкие подписки можно было на Пастернака обменять. Не стану рассказывать, чего лишилась домашняя библиотека и что мне за это было.

Том открывался первой публикацией поэта — стихотворением «Февраль. Достать чернил и плакать!», правда, в редакции 1928-го, а не 1913-го. Но таких тонкостей я тогда не знала. Дитя дефицита, глагол «достать» я воспринимала как синоним «добыть», «купить», но не обычным товарно-денежным путём, а хитроумным, обходным. Неужели на заре пастернаковской юности с чернилами в России была такая напряжёнка? Второе разочарование постигло меня на строке «Но ты прекрасна без извилин». Как можно восторгаться девушкой «без извилин», мне, считающей себя очень умной, было непонятно. Таких, на мой взгляд, нестыковок, неточностей и соскальзываний с оси смысла в книге обнаружилось немало. Но говорить об этом вслух я опасалась: моё окружение, в основном старшее по возрасту, подняло бы меня на смех. В каждом доме, пре-

тендующем на интеллигентность, переделкинская фотография Пастернака в домашней куртке стояла рядом с фотографией Хемингуэя в рыбацком свитере. Рядом с моим Тамбовом, в Воронеже, жил и писал Алексей Прасолов, поэт с безупречным слухом и слогом. Но моды на него не возникло.

Кто-то поведал, что за океаном сняли фильм по «Доктору Живаго» (которого я, естественно, ещё не читала). Увидев года через три кинокартину «Смешная девчонка», я догадалась, что слащавый Омар Шариф и есть доктор Юрий Живаго. С тех пор никогда не сравниваю экранизацию с экранизируемым. Много после, уже в эпоху подпольных видеосалонов, оказалось, что Урал, по голливудской версии, расположен в Альпах и усеян пармскими фиалками. Картина Дэвида Лина, получившая пять «Золотых глобусов» и аналогичное число «Оскаров», вышла в том же году, что и синий том, и, таким образом, нынче выпало целых три юбилея, связанных с Борисом Пастернаком.

Собственно, об отношении к поэту уже всё сказал корифей эмигрантской критики Георгий Адамович. Он пережил Пастернака на 12 лет, но написал о нём в 1933 г.: «Каждый из нас встречал этих фанатических и искренних поклонников Пастернака, наизусть читающих самые путаные его строфы, с упоением вслушивающихся в причудливые звуковые сочетания, которые в них возникают. Но таких людей немного. Гораздо больше у Пастернака поклонников мнимых, принявших слух о необычайной его даровитости на веру и не всегда даже делающих попытки этот слух осмыслить».

«Словесная гимнастика», о которой говорил Адамович, штука завораживающая и не требующая рассуждений, как и миф, согласно которому Пастернак тяжко страдал от власти. Строки его стихов, ставшие опознавательными знаками принадлежности к касте посвящённых, давно оторвались от стихотворений, откуда почерпнуты. «Быть знаменитым некрасиво». (А ведь он сам предупреждал, что слово имеет обыкновение сбываться!) Пастернака выдвигали на Нобелевскую премию с 1946 по 1950 г., в 1953 и 1957 гг.); «И дольше века длится день», «Не спи, не спи, художник» и т.д. Это раздёргивание на фрагменты — один из главных признаков моды: всегда есть чем блеснуть среди чужих и вписаться в систему паролей и отзывов среди своих.

Маяковского, по словам Пастернака, насаждали, «как картошку при Екатерине». Но со временем и самого Пастернака принялись — на другой делянке — точно так же насаждать, только как авокадо или артишоки, которые едва ли помогут пережить голодную зиму. Пастернак ничуть не менее революционен, чем Маяковский. Он написал «Лейтенанта Шмидта» и «Девятьсот пятый год»:

Это народовольцы, Перовская,
Первое марта,
Нигилисты в поддёвках,
Застенки,
Студенты в пенсне.

Он с восторгом писал о Ленине и желал «Труда со всеми сообща / И заодно с правопорядком». На Первом съезде писателей Пастернак сидел в президиуме, делал доклад, и, если верить стенограмме, присутствующие приветствовали его «продолжительными аплодисментами». Он среди первых получил переделкинскую дачу, квартиры на Тверском бульваре и в Лаврушинском. Ему звонил Сталин — посоветоваться. Благополучие нимало не пригасило ореола страдальца и ни на йоту не сдвинуло создателей его культа с мёртвой точки некритичного поклонения. Пастернак продолжает оставаться одним из самых грантоёмких авторов, и не воспользоваться этим в окололитературной среде считается верхом неразворотливости. Многие советские писатели были обласканы властью и осыпаны благами. Но о них не сложился миф. А миф о Поэте в России много выше личной легендарности, и, согласно ему, Поэт должен если не прозябать в нищете, то страдать много и горько, как завещал Достоевский.

Русская поэзия архетипически отличается удивительно ясной и незамутнённой просодией — интонацией, звуковым и ритмическим наполнением — при любой сложности смысла. Поэтика смыслов, похороненных под рациональным, головным словесным набором, — авангард, как гордо именуют это Лего его заядлые собиратели, — никогда не станет у нас магистральным направлением. Количество приверженцев авангардных форм будет исчисляться единицами, причём эти единицы сами же и осуществляют «новаторские» набеги на русскую словесность. Кому-то сентенция Твардовского покажется огрублением и спрямлением сути поэзии,

но на самом деле, это она самая и есть — ни убавить ни прибавить: «Вот стихи — а всё понятно, / Всё на русском языке».

Благодаря смысловой многозначности русской поэзии свойственна некоторая внешняя доходчивость, которая искупается вдохновенностью, неотмирностью самой поэтической речи. В том, что остаётся за и над словами, в эффекте эха, в послевкусии, и состоит ценность чтения стихов. Но то, что является бесспорным преимуществом нашего стиха, способно стать и его могилой. И это в равной мере касается как бесконечного упрощения, так и чрезмерного усложнения поэтики. Молодой Пастернак взвинтил градус русской просодии донельзя, поставил её с ног на голову, наполнил немыслимыми — и часто не оправданными задачей стихотворения — инверсиями и смещениями. Это многим показалось безумно новым и свежим, и это же — плюс ореол гонимого и несправедливо обиженного — сделало поэта культовым, т.е. модным, т.е. неанализируемым и, по сути, нечитаемым: мода довольствуется крохами цитат. Это позволило Адамовичу сказать: «У Пастернака нет поэзии, есть только стихи».

Поэзия родилась из всех неточностей и косноязычий, появилась, откуда не ждали, и там, где Пастернак перестал быть интеллигентской иконой. Поэзия пришла вместе с полным — и довольно поздним — осознанием трагедии Родины, которую Пастернак несомненно и остро любил, и трагедия изменила всё — зрение, слух, вкус. В последний раз приведём Адамовича: «Перелистав «Второе рождение», списываю стихотворение, которое кажется мне лучшим в книге, — самым чистым и правдивым, прелестным в своём стилистическом целомудрии: «Никого не будет в доме…».

Книга «Второе рождение» вышла в 1932 г. Адамович, разумеется, не мог знать, что восхитившее его стихотворение, бросающие в дрожь строчки: «Тишину шагами меря, / Ты, как будущность, войдёшь» будут распевать в гитарных застольях сразу после фрондёрского блатняка.

Проза Пушкина и Лермонтова стала плодотворнейшей прививкой к русской поэзии. Прозаизмы позднего Пастернака тоже родились вместе со страницами «Доктора Живаго»: «Лист смородины груб и матерчат»…» Что тут поэтичного?» — спросил бы булгаковский Рюхин. Ко времени написания «На ранних поездах» — вершинной своей книги — Пастернак уже был живым классиком.

А классиков не судят, в молчании принимая любые их выверты. Радикальную перемену поэтики зрелого, давно сложившегося автора — случай уникальный — словно никто и не заметил.

Живущий в Бишкеке критик и литературовед М. Озмитель написал исследование первого стихотворения «живаговского» цикла — «Гамлет». Его смущала совершенно обыденная, прозаическая концовка столь патетического текста: «Жизнь прожить — не поле перейти»: «Легко напрашивающееся оправдание такой концовки стихотворения «Гамлет» заключается в том, что оно не напрямую принадлежит Б.Л. Пастернаку, но написано персонажем романа — Юрием Живаго. А Юрий Живаго — это, конечно же, не Б.Л. Пастернак».

Но Пастернак идентифицировался поэтически со своим персонажем и — это ещё один сумасшедший прецедент в мировой поэзии — родился вместе со стихами, которые он вложил в уста героя — Юрия Живаго. Стихами, передоверенными доктору, бегущему — и не убегающему — от стихии бунта, в котором зарождается совершенно иная жизнь страны и народа, Пастернак совершал переход в новое качество, одновременно постигая и «ересь» простоты, и её головокружительную метафизику:

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было Младенцу в вертепе
На склоне холма.

Название «Второе рождение» оказалось пророческим. Из таимой в себе евангельской сдержанности и из пушкинского немногословного, как библейская история, описания метели: «В одно мгновение тёмное небо смешалось со снежным морем. Всё исчезло», — родилась новая просодия. Поэт по моде стал Поэтом по сути, его сразу накрыли не мифические, а самые соприродные страдания, словно короля Лира. Впрочем, это всем известно.

КТО ОБИДЕЛ БЛОКА?

Блоку я должна пожизненно. Его ошельмованная и не переваренная ни современниками, ни потомками гениальная поэма «Двенадцать» дала мне множество импульсов. Самые умные мои читатели поймут, о чем я.

Публикация и судьба поэмы покрыты ороговевшей коркой лжи, как вся русская история. Например, на Н. Гумилева свалены страшные слова: написав «Двенадцать», Блок послужил «делу Антихриста — вторично распял Христа и еще раз расстрелял Государя». Господи помилуй! Когда и кому Гумилев мог такое сказать? И как Блок в феврале мог «расстрелять» Государя, когда Уралсовет до июля чесался? Источников, как обычно, нет, вместо ссылок стоит: «в своем кругу». Каком таком кругу? Одоевцева, каждое слово которой тоже надо делить на 12, реакцию Гумилева воспроизводит так: «Конечно — гениально. Спору нет. Но тем хуже, что гениально. Соблазн малым сим. Дьявольский соблазн». Первые две фразы еще правдоподобны. Но «тем хуже, что гениально»!? Нет, Гумилев завистником Блоку не был, особенно в ситуации травли. А Блока натурально травили! К. Чуковский вспоминал реакцию Гумилева совершенно иначе: «Гумилев сказал, что конец поэмы «Двенадцать» (то место, где является Христос) кажется ему искусственно приклеенным, что внезапное появление Христа есть чисто литературный эффект». Согласитесь: «литературный эффект» не совсем то же, что «дьявольский соблазн»! А уж фраза, приписываемая Вс. Ивановым адмиралу Колчаку, где главковерх собирается повесить Блока, а заодно и Горького, ни в какие ворота не пролезает. Но здесь хоть подтекст понятен, как и намерения приписчика: «белогвардейская сволочь», «диктатор», чего от него ждать!

Г. Иванов, солидарный с женой, а, возможно, и корректировавший ее, прав по крайней мере в одном: «За создание «Двенадцати» Блок расплатился жизнью». Дальше следует обычная эмигрантская болтовня. Да, расплатился! Но высказался предельно четко по крайней мере однажды: «...те, кто видит в «Двенадцати» политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой,— будь они враги или друзья моей поэмы». Однако оправдываться за свой шедевр Блоку пришлось многажды — и не всегда последовательно.

Как ни странно, более других мне внушает доверие мемуар 20-летнего тогда К. Зелинского, как бы потом ни сложилась его судьба в советских тисках: «Ранней осенью 1918 года я встретил на Невском проспекте Александра Блока. Поэт стоял перед витриной продовольственного магазина, за стёклами которой висели

две бумажные полосы. На них были ярко оттиснуты слова: на одной — «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем», а на другой — «Революцьонный держите шаг! неугомонный не дремлет враг!» Под каждой из этих строк стояла подпись: «Александр Блок». Поэт смотрел на эти слова, словно не узнавая их, круглыми спокойно-тревожными глазами ...

— Признаюсь, для нас радость и неожиданность, что и вы вошли в нашу борьбу, — по-мальчишески самоуверенно продолжал я, показывая на плакаты за витриной. — Да, — смутился Блок, — но в поэме эти слова произносят или думают красногвардейцы. Эти призывы не прямо же от моего имени написаны, — и поэт будто с укоризной посмотрел на меня». Сказовая форма поэмы игнорируется до сих пор. Точнее и глубже других ее понял Мандельштам, назвавший поэму «монументальной драматической частушкой», которая «бессмертна, как фольклор». Всех интересует только, почему Христос, и у каждого тут своя претензия и фантазия.

А я все повторяю: «Егда же вознесся еси на древо, посреде двою разбойнику, вменился еси с беззаконными, Безгрешне, за еже спасти человека: Незлобиве Господи, слава Тебе». С кем Ему было «вмениться» в 18-м году, как не с 12-ю разбойниками, если рядом с «двою» Он уже распялся?

Остальное, воля ваша, из серии «Я так вижу». Блок прямо и говорил: «Не знаю, так мне привиделось. Я разъяснить не умею. Вижу так». С тех пор кто только не вторил...

Поэма, а не голод или дурная болезнь убила Блока. 7 мая 1921 года, за три месяца до смерти, Александр Блок в последний раз читал стихи в Москве. После выступления в Политехническом его отвезли во дворец-усадьбу князей Гагариных на Никитском бульваре, где за год до этого открылся Дом печати (ныне — Центральный Дом журналиста). Блок чувствовал себя ужасно, быстро уставал, читал вяло и пресно. К тому же его ждало выступление в Итальянском обществе, третье за день, поэтому в Дом печати он задерживаться не собирался. Там и произошел инцидент, имеющий прямое отношение к герою наших заметок. Из зала кто-то крикнул: «Эти стихи— мертвечина, и написал их мертвец!» Версии происшествия разнятся. К. Чуковский утверждал, что в этот момент Блок вообще не присутствовал в зале, а сидел за кулисами,

но все слышал и отреагировал на хамство равнодушно: «Он говорит правду: я умер...» После возвращения из Москвы у поэта случился первый сердечный приступ, и его таинственная болезнь приняла необратимый характер.

А теперь немного отвлечемся. В 1889 году в Москве родился Сергей Павлович Бобров. Редкие упоминания его имени сопровождаются примерно такими аннотациями: «Русский советский писатель, поэт, критик, литературовед, переводчик. А также экономист, статистик, теоретик шахмат и автор математических трудов». Ни одна поэтическая строка Боброва не украшает память ни одного любителя поэзии. Только историки литературы начала XX века со всем ее кипением и бурлением упоминают Боброва в связи с Маяковским, Пастернаком и русским футуризмом, который Бобров истово исповедовал и так же истово хулил. А ведь когда-то Бобров написал, уверенно числя себя в одном ряду с классиками:

И над миром высоко гнездятся
Асеев, Бобров, Пастернак.

Бобров отличался редкостной невезучестью и еще более редкостной склочностью. Он перессорился со всеми, с кем успел за свою достаточно долгую жизнь (умер в 1971 г.) и обидел тоже всех — например, М. Цветаеву отзывом на рукопись книги «Версты». Где теперь Цветаева и где — Бобров?! Вероятно поэтому на него повесили и то, чего он никогда не совершал, но совершить по аналогии вполне мог. М.Л. Гаспаров, занявшийся стиховедением именно под влиянием Боброва, вспоминал: «Больше всего мучился Бобров из-за одной только своей дурной славы: считалось, что он в последний приезд Блока в Москву крикнул ему с эстрады, что он — мертвец, и стихи у него — мертвецкие. Через несколько месяцев Блок умер, и в те же дни вышла «Печать и революция» с рецензией Боброва на «Седое утро», где говорилось примерно то же самое; после этого трудно было не поверить молве... Я бы тоже поверил, не случись мне чудом увидеть в забытом журнале... чуть ли не единственное тогда упоминание, что кричавшего звали Струве... Струве был никому не знаком, а Боброва знали, и героем недоброй памяти стал именно он». О. Мочалова, присутствовавшая на том вечере, свидетельствовала, что после выходки Струве «выскочил Сергей Бобров, как будто и защищая поэзию, но так кривляясь и ломаясь, что и

в минуту разгоревшихся страстей этот клоунский номер вызвал общее недоумение». Многие замечали, что Бобров похож на героев Достоевского, но не на Раскольникова или Митю Карамазова, а на Смердякова и капитана Лебядкина.

Случайностей не бывает. И Сергей Бобров, отчаянный «новатор» и экспериментатор с ритмом и метром, забыт не случайно. В литературе остается только вписывающееся в культурный код и «магистральную линию». Остальное служит лишь комментарием и подпиткой. Бобров писал романы-антиутопии, много переводил — сказки Перро, «Песнь о Роланде», Вольтера, Стендаля, Бернарда Шоу, стихи Рембо, Верлена, Верхарна, Шелли, Лорки и Элюара. В начале 30-х оказался в ссылке под Кокчетавом, до самой войны жил в Александрове, за 101-м километром. Но репрессиям подвергся не за стихи, всеми уже тогда забытые. Бобров работал в Центральном статистическом управлении и своей книгой «Индексы Госплана» гордился больше, чем футуристическими изданиями. В пересказе Гаспарова Бобров об этом периоде высказывался так: «Там я дослужился, можно сказать, до полковничьих чинов. Люди были выучены на земской статистике, а земские статистики, не сомневайтесь, умели знать, сколько ухватов у какого мужика. Потом все кончилось: потребовалась статистика не такая, какая есть, а какая надобна; и ЦСУ закрыли». Добавим: не просто закрыли, а разгромили.

Семье Боброва, пока тот отбывал ссылку, помогал Борис Пастернак. Как и многим другим семьям. Бобров «угадал» Пастернака с первых шагов и даже подсказал ему знаменитое название «Поверх барьеров». И написал восторженную рецензию «Казначей последней планеты» (перифраз стихов самого Пастернака: «Как казначей последней из планет, в какой я книге справлюсь, горожане, во что душе обходится поэт, любви, людей и весен содержанье»). В рецензии нет постоянных кривляний, оставивших за Бобровым дурную славу, и вечного отречения от себя вчерашнего. Так, символистов, которым в юности Бобров отчаянно подражал, впоследствии он презрительно называл «символяками». «Пастернак исполнил свое обещание 1915 года. Новому миру приготовлена новая поэзия», — пишет Бобров. От Пастернака он не отрекался никогда.

А теперь для разрядки можно и пошутить малость. Как известно, поэма «Двенадцать» была опубликована в левоэсеровской газете «Знамя труда». На оберточной бумаге. Блок вообще мало уделял внимания оформлению своих изданий, и я его отлично понимаю. Какое к поэзии имеют отношение картинки? Это теперь визуальный ряд преобладает, и причина очевидна.

Литературой в газете заведовал «неонародник», приятнейший и просвещеннейний человек — Р.В. Иванов-Разумник. Блок с ним близко сошелся в тот период. Иванов-Разумник написал первое предисловие к «Двенадцати» — «Испытание в грозе и буре», и оно содержит лучший, непревзойденный, на мой взгляд, анализ поэмы. Газет левые, пока их большевики в расход не пустили, издавали более 20. А в «Знамени труда» охотно печатались и Мандельштам, и Есенин. И мем этот соввласть широко использовала. Газет с таким названием и до сих пор навалом. И заводов, если не обанкротились. И пароходов... Нет, пароходы, наверное, уже извели.

Мой покойный друг однажды, по его рассказу, встретился со стариком, который работал в этой антибуржуазной газете корректором. Сидел он «срока огромные», но жив остался как-то.

— Я, — говорит каторжанин другу, — имел свое мнение о произведении Александра Александровича. И давал ему рекомендации по улучшению качества.

— Какие же? — спрашивает друг, внутренне надрываясь.

— Рекомендовал, в частности, исправить финал.

— И как же? — друг уже еле сдерживается.

— А вот как: «В белом венчике из роз/ Впереди идет Ильич».

Другу бы дальше слушать, на ус мотать, а он, закоренелый ерник, не удержался:

— Впереди идет Ильич —

Вместо венчика кирпич!

Старик давай обижаться. Друг его еле утешил традиционной для таких случаев русской жидкостью. Когда помирились окончательно, друг поинтересовался:

— И что Блок Вам на это сказал?

Старик помолчал, корочку понюхал:

— Александр Александрович обещал подумать.

КРЕЩЕНАЯ ЭВТЕРПА.
Молитвенная просодия Инны Лиснянской

I

Чем больше известно о поэте внешних обстоятельств его жизни и чем эти обстоятельства драматичнее, тем, как правило, отдаленнее и абстрактнее разговор о «внутреннем» — то есть о главном: собственно о поэзии и ее наполнении — поэтике. Инна Лиснянская исключением из правила не является. История 1979 года, связанная с альманахом «Метрополь», когда она вместе с С.Липкиным и В. Аксеновым вышла из Союза писателей СССР в знак протеста против исключения Вик. Ерофеева и Евг. Попова, как всякая акция с политической подоплекой, выступила на первый план и надолго отодвинула серьезный стиховедческий разговор. «Шутка ли воскреснуть?» — иронически и риторически вопрошает Инна Львовна в одном из писем к дочери. А ведь ей, по сути, пришлось именно воскреснуть после семилетнего поэтического небытия. Лазарь четвородневный после чуда воскрешения прожил 30 лет и никогда не улыбался.

Между тем, буквально накануне скандала, в 1978 г., вышла книга «Виноградный свет» — книга рубежная, с которой началась совершенно новая Лиснянская. Я прекрасно помню приобретение этого копеечного, как все поэтические издания того времени, сокровища в главном магазине тамбовского облкниготорга. Помню, как глотала стихи на ходу, не отрываясь и не глядя под ноги. И по мере такого чтения в движении мне становилось все яснее, что у женщин-поэтов появился весьма нешуточный соперник. Шел последний год земной жизни Марии Петровых — для Лиснянской поэта лично важного, старшего друга. Но моему поколению оценить Петровых по достоинству только предстояло. Юнна Мориц и Белла Ахмадулина безраздельно царили в женской поэтической империи, тогда как Ахматова существовала уже в сонме и ранге богов. Это абсолютно точно артикулировал В. Корнилов:

Бога не было. Ахматова
На земле тогда была.

К 78-му расстановка сил изменилась. «Тихая поэзия», наделавшая усилиями В. Кожинова столько шуму в начале десятиле-

тия, постепенно, после гибели Н. Рубцова — безусловного лидера направления, — сдавала позиции. Шестидесятники осмысливали новый звук и содержание («Сорокалетье — строгая пора» — Е. Евтушенко). Журналы были забиты поэтическим порожняком. Самиздат и андеграунд жили отдельной жизнью. Книга «Виноградный свет», в которую были включены в основном стихи, написанные в 60-х и лишь отчасти — в начале 70-х, удивляла, казалось бы, полным игнорированием сложившейся системы, которое до сей поры было попущено только среброголосой Белле. И при этом в каждом втором стихотворении шло сопоставление себя со временем и выверение времени — собой:

Время каждой ягоде
Знаю наизусть.

Наученные читать не просто между строк, а поверх и за ними (на самом деле «облачные» и «тоннельные» технологии рождены не интернетом, а Главлитом), мы ждали от поэзии, все еще сохранявшей сакральные черты, двойного дна и тройных защитных кодов. Называть «фигами в карманах» это ювелирное искусство смыслового камуфляжа — поверхностно. Каждый при желании мог бы написать свою книгу по криптографии, подобную той, что Саймон Сингх издал только в начале нулевых («Книга шифров. Тайная история шифров и их расшифровки»). Шифрованная «Поэма без героя» служила нам компасом.

В книге И. Лиснянской при всех степенях поэтической условности вещи назывались своими именами:

Я и время — мы так похожи!
Мы похожи, как близнецы,
Разноглазы и тонкокожи...
Ну, скажи, не одно и то же —
Конвоиры и беглецы?!

Не пряталась за лукавыми метафорами и христианская составляющая поэтики. Ею на период «Виноградного света» Лиснянская уже резко отличалась от большинства публикующихся в советских издательствах современников, к религии либо равнодушных, либо агрессивных, а чаще всего просто несведущих ни в каких метафизических вопросах. Первое же стихотворение буквально било по глазам светом евангельских истин:

Забвенья нету сладкого,
Лишь горькое в груди, —

Защиты жди от слабого,
От сильного не жди.

Такое время адово
На нынешней Руси —
Проси не у богатого,
У бедного проси.

Наглядны все прозрения,
Все истины просты, —
Не у святых прощения,
У грешников проси.

Эти стихи так естественно и непафосно отвергали правила игры в литературную «угадайку», установленные отнюдь не поэтами, что факт их публикации даже не вызывал особого удивления, воспринимался как нечто нормальное. Бог в этих стихах, безусловно, был. Ахматовой было куда меньше, чем принято считать. Семен Липкин недаром называл русскую просодию молитвенной, сродни латинской и древнееврейской. Прежде всего молитвенная интонация и привлекала, и лишь потом — общекультурный контекст. Впрочем, уже в этой книге два начала творчества теснейше переплетены.

Сохранив имя Инны Лиснянской в зоне активной памяти, я образца1978 г., разумеется, не могла знать и толики будущего — долгих лет близкого соседства и повседневного общения по самым прозаическим поводам. А уж, тем более, того феноменального обстоятельства, что в оставшийся срок бытия Лиснянская будет последовательно — от книги к книге — набирать поэтический вес. Её имя прочно впишется в определённый ряд современников: М. Петровых, А. Тарковский, Д. Самойлов, С. Липкин, Б. Ахмадулина, А. Кушнер, О. Чухонцев. Но настоящего поэта рождают предшественники. Не зря Лиснянская написала: «...русскую поэзию я воспринимаю как единый организм с сообщающимися между собой сосудами — кровеносными-мысленосными-словеносными». Чем поэт значительнее, тем предшественников у него больше. Присутствие рядом друга и мужа — поэта и мыслителя Семёна Липкина — не мешало единственности лирического воплощения Лиснянской. Напротив: именно рядом с Липкиным это воплощение состоялось и оформилось.

«Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук», — как писал Вяч. Иванов. Критики любят путь наименьшего сопротивления. Представляю, как Инну Львовну раздражала однообразная ахматизация! Почему все видят за ней тень Ахматовой, но никто не видит силуэты Тютчева, Боратынского, Лермонтова и Блока, Случевского, Заболоцкого или К. Некрасовой? Не слышит подчеркнутых интонаций Бродского?

В чем же заключается единственность поэта Лиснянской? Вопрос, кажущийся наивным, на деле является главным. «...истинный поэт от другого поэта перво-наперво отличается музыкой», — говорила Лиснянская. Не сходства, а различия диапазона и регистра и уникальность тембра являются порукой и гарантией того, что имярек застолбил свое место в «другой музыке». Липкин любил повторять, что остаться в русской поэзии одной строчкой — недостижимое блаженство. Добавим, что эта символическая «строчка» может по-разному откликаться во времени и пространстве и перекликаться с ними. «Однозвучно гремит колокольчик» и «Добро должно быть с кулаками»; «Я лиру посвятил народу своему» и «Я люблю смотреть, как умирают дети». Таких ярко оппозиционных пар можно привести множество.

В чем же неповторимость поэтики Инны Лиснянской? Преемственность с серебряным веком? Но не слишком ли много его наследников в XX столетии и начале XXI столпилось у стола того безвидного нотариуса, который раздает справки о гениальности и лицензии на бессмертие? И куда при этом девается век золотой? Не из пробирки же появился серебряный. Не от «банной мокроты» завелся, как Смердяков. Литературоведы до сих пор не дали четкого, не разбегающегося, как лесные тропы, определения поэзии серебряного века. Почему все уцелевшие в исторической человекомешалке XX века поэты далеко переросли свои молодые фантазии? Куда мы отнесем И. Бунина, В. Набокова-поэта, В. Ходасевича, В. Хлебникова и уж подавно — М. Цветаеву? Вернее будет повторить слова Бердяева об общекультурном Ренессансе в России на рубеже веков. Но этот мощнейший всплеск круто замешан на декадансе и модернизме. Какое отношение к тому и другому имеет классический стиховой и традиционно христианский духовный строй Лиснянской? Там, где нет целостной системы, можно говорить лишь об отдельных ее частях, что повсеместно и происходит.

В случае Лиснянской правильнее, на мой взгляд, опираться на формулу «русское мировоззрение», разработанную Семеном Франком: «Своеобразие русского типа мышления именно в том, что оно изначально основывается на интуиции. Систематическое и понятийное в познании представляется ему хотя и не как нечто второстепенное, но все же как нечто схематическое, неравнозначное полной и жизненной истине. Глубочайшие и наиболее значительные идеи были высказаны в России не в систематических научных трудах, а в совершенно иных формах — литературных... собственно, литературной формой русского философского творчества является свободное литературное произведение, которое лишь изредка бывает отдано однозначно определенной философской проблеме,— обычно это произведение, которое, будучи посвящено какой-то конкретной проблеме исторической, политической или литературной жизни, попутно освещает глубочайшие, кардинальные мировоззренческие вопросы».

Инна Львовна постигала мир сугубо интуитивно, как всякий поэт. Но при этом на своей принадлежности именно русскому миру в парадигме С. Франка настаивала многократно и в стихах, и в беседах, и в письмах дочери, которые составили эту книгу: «Я — русская, мне больно за этот народ». Многокровность, генетическая многосоставность и культурная многоканальность в данном случае нисколько не противоречат такому утверждению. Подчеркивавший свое еврейство Мандельштам неукоснительно считал себя русским поэтом, как и полуполяк-полуеврей Ходасевич, как все, кто числил себя по «ведомству» языка и культуры, а не «крови и почвы». Правоверный иудей Липкин учил основам христианского миропонимания коммунистического функционера.

Фразу Иосифа Бродского о «чрезвычайной интенсивности» стихов Лиснянской Семен Липкин подкорректировал: «это, скорее, поэзия чрезвычайной виноватости...». На его поправку ссылались чаще, чем на 5-ю поправку к Конституции США. Но никто так и не удосужился пояснить, что же имел в виду мудрейший Семен Израилевич. Ведь одна «мастерица виноватых взоров» в русской поэзии уже была: так называл Мандельштам Марию Петровых. В стихотворении Лиснянской 1992 г. «Привыкла тетка здешняя» это кредо выражено максимально полно:

У всех свои занятия
И заработок свой,

А я всех виноватее
Пред ними и собой.

«Жизнь начинается с самозабвенья» (Лиснянская); «Христос весь есть не для себя» (св. Феофан Затворник). Перекличек с Евангелием и учением Святых Отцов у Инны Львовны не счесть. Насколько мне известно, она была усердным читателем Библии. Однако не начетничеством силен поэт. Просто способ мышления из всех возможных был выбран именно этот. Но почему именно вина стала лейтмотивом поэзии Лиснянской? «Я настолько себя не люблю, что с удовольствием бы была от себя подальше» (из письма). Нет ли здесь той невротизации, которая как раз во многом была присуща поэзии серебряного века?

На дворе, где в кресле сидит неврастеник
С горькой думой о родине как о ночлежке.

Иногда — особенно в письмах — такое подозрение прорывается наружу: «Видимо, чувство вины перед всеми — мое безумие. Иногда я себя охлаждаю фактами, доказывающими, что виновата не я вовсе». Но невротизм никогда не дает столь последовательных творческих приобретений, которыми отмечена муза Инны Лиснянской. Вообще искать в поэзии лобовые аллюзии со Священным Писанием — дело не самое здравомысленное. Поэзия — не проповедь и не богословский трактат. Она попущена человеку именно для выражения всей вариативности и многомерности мира и разнонаправленности странствий души по нему. Поэзия — преимущественно душевный опыт, хотя и с духовными прозрениями.

В одном интервью Лиснянская сказала, что писание стихов — это избавление от безумия. И все же наиболее продуктивно рассматривать «виноватость» в поэзии Инны Лиснянской как вид метанойи — «переосмысления», характерного и для покаяния, и для психологической трансформации, для любого разумного усилия. И «вина» является лишь метафорой качественного «изменения ума». В книге «Сны старой Евы» можно найти парадоксальные объяснения этого состояния. С одной стороны: «Я сама оговорила/ Жизнь мою, — не так всё было, как в моих стихах» (2006). С другой стороны:

Грехи донимают, — сторонним не видимы глазом, —
Но легче их преувеличивать, чем не дочесть (2005).

Отнести поэзию Лиснянской к метаноическому типу дают основание десятки стихов и беспрецедентно мастерский венок сонетов — «В госпитале лицевого ранения»:

И жаль душе не то, что я отрину,
А то, чего душа не обретет.

О больших циклах и поэмах Лиснянской следует размышлять особо. В рамках же короткого предисловия к эпистолярной книге лишь заметим, что в цикле «Постскриптумы» (1982) появляется явственно «бродский» ритмический рисунок и прорисовывается сквозной в поэзии И. Лиснянской образ зеркала:

Этот, четвёртый, постскриптум про то
Зеркало, где я никто и ничто,
Зеркало, где отражения нет, –
Лишь от алмаза змеящийся след.

Инфернальная нота (в зеркалах, как известно, не отражаются вампиры) здесь — след той же самой «виноватости», желания стать невидимкой. Конечно, в зеркалах Лиснянской посверкивает «зеркальце» Ахматовой. Об одном из самых повторяемых образов Анны Андреевны написаны горы текстов. Целая книга Аллы Демидовой называется «Ахматовские зеркала». И «Черный человек» Есенина здесь возникает не менее правомерно. Но поэзия вся — гулкая перекличка поэтов. Ни одно поэтическое клише не застраховано от вечного повторения на другом уровне и вечного обновления, даже какое-нибудь самое замыленное «ручей журчал» может быть поставлено в совершенно новые условия взаимодействия с другими словами и моделями. Поэзия антиинерционна и противоамортизационна. В этом шансе на обновление и заключается ее волшебная сила. И одна из лучших книг Лиснянской носит название «Дожди и зеркала».

Каждый знает, что в разных зеркалах мы отражаемся поразному, иногда становясь неузнаваемыми. Ахматова и Есенин эти искажения и анализировали, проецируя их на себя и эпоху, в которой жили. В зеркалах Лиснянской, в которые первым вслед за ней заглянул Ст. Рассадин, мне видится скорее перекличка с Цветаевой:

А может, лучшая победа
Над временем и тяготеньем —
Пройти, чтоб не оставить следа,
Пройти, чтоб не оставить тени...

Лиснянская по творческой натуре — не победитель, но и не жертва. Она — «приниматель», «оправдатель», локализатор:

Время делю я всего на четыре части
Года: мне страшен вечности произвол.

Самоумаление растворено в крови человека христианской цивилизации. И одно это уже знаменует перерастание серебряного века — века нарциссического культа и гиперэго. Только поздний классицист Ходасевич отрекся от себя, усомнился в своей стеклянной копии — опять же стоя у зеркала: «Неужели вон тот — это я?» Лиснянская перекликается и с этим мотивом неузнаваемости и неузнанности:

Ты всматривалась в зеркала
И подлинного отражения
Никак найти в них не могла.

Семен Израилевич любил рассказывать историю, которую Инна Львовна приводит в одном из писем дочери: «Мне вспоминается, как секретарь райкома, когда нас вызывали, возмутился словами Семена: «Время со времен Рождества и т. д.» Он завопил: «При чем тут Рождество?» А Семен спокойно ответил: «Хотите Вы этого или не хотите, но в России календарь ведется летоисчислением со времен Христа. И я, и Вы живете по этому календарю». Я видела, как у этого секретаря со значком университетским на лацкане глаза выпучились и на мгновение застыли. Он каким-то утробным нюхом понял, что это не вызов, не издевательство над ним, а правда. И эта правда его потрясла».

В «Снах старой Евы» — книге, во многом итоговой, Лиснянская суммирует и свои «зеркальные» опыты: «И в каждого глядела, словно в зеркало». И буквально в следующем стихотворении книги фиксируется основной признак зеркала — скользкость, неверность поверхности:

Ах, что за жалость — что зеркало, что гололедь, —
Скользкие вещи, — на них нелегко уцелеть.

Изменчивость, *смываемость* зеркального отражения приравнивается к ходьбе по льду: и то, и другое чревато серьезными травмами, подчас не совместимыми с жизнью. Зеркало в мире Лиснянской, мире, рассчитанном судьбой на долгое нелинейное наблюдение, постепенно прозрачнеет и превращается в окно:

Поверхность дает мне больше, чем надо.
Глубина не дает ничего,

И, чем локальнее становится обзор, тем яснее и полновеснее вид: «Но как красиво в окне! Надо сказать, что Рильке, перенесший своё, я уверена, детство в Данию, потом долго живший в Париже, окну придавал огромнейшее значение и чаще — положительное, чем мрачное. Какая благодать — смотреть даже в зарешеченное окно...» Непрозрачность зеркал полностью искупается перспективой промытого дождями и солнцем окна, прозрачного до всевидения и всеведения:

В меня, словно в оконное стекло,
Да и как в зеркало ты посмотри...

Лирическая душа этих стихов с каждым годом все проще относится к собственному отсутствию в мире, ограниченном окном, но не обкорнанном ножницами своего «Я»:

А птицы, а листья летящих дорог
Без нас хороши в золотистом окне.

Метонимически способностью летать в ракурсе стихотворения обладают не птицы и листья, а именно дороги. В повести Чехова «Моя жизнь» управляющий говорит подчиненному: «Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке, а то бы вы у меня давно полетели». А подчиненный отвечает начальнику: «Вы слишком льстите мне, ваше превосходительство, полагая, что я умею летать».

Это не «Аптека. Улица. Фонарь» в их безнадежной статичности и несменяемости. Это вечное движение природы, сегменты которой попадают в поле зрения краткосрочного человека. У Лиснянской «С окном окно и с фонарем фонарь» говорят, как лермонтовская «звезда с звездою». Образ оконного переплета постоянно напоминает нам об ограниченности не просто кругозора, но земного срока. И, чем старше становится так называемая лирическая героиня, тем приятие этой ограниченности становится все более органичным:

А что на картах? — Гробовая глыба.
А что за гробом? — Музыка и берег.

Одна из книг так и называется: «Музыка и берег». Но мир в пределах окна не аутично замкнут, но в любой момент может открыться и впустить вечного путника — заоконный пейзаж:

Окна я растворю — пусть согреется ветер немного,
Двери я растворю — пусть заходит трудяга-дорога...

II

«Гулять, целоваться, стареть...» — триада Ахматовой образца 1914 года потеряла во времени третий глагол: Анна Андреевна избегала темы старости и отказывалась изображать себя старухой. Блок в 19 лет написал «Я стар душой», в 28 вопрошал: «Или вправду я слаб уже, болен и стар?» Есенин в 25 лет уповал:

Поддержись, моя жизнь удалая,
Я еще не навек постарел.

Лиснянская преодолела и этот страх. В образе старой Евы она описала и все последствия первородного греха, и его искупление, и всякий раз заново творимый любовью горней и губимый дольней страстью рай. Такого гимна убывающей жизни, утрате жизненных сил и приобретению взамен пушкинских недостижимых «покоя и воли» в русской поэзии до этого не было. Была тютчевская поздняя страсть, было много ювенильного самолюбования, когда разговоры о старости либо кокетливы, либо порождены страхом неизбежного умирания. Эту тему прекрасно проанализировал Д. Полищук. Не станем повторяться. У Лермонтова в «Дарах Терека» «старец-море» Каспий не устоял, принимая от буйной реки «труп казачки молодой». Инна Лиснянская два базисных состояния человека называет своими именами и атрибутирует:

Молодость — время, а старость — место...
Молодость — действо, а старость — грёза...

После бунинских «Темных аллей» преображенный Эрос, изжитый страданиями и испытаниями стыд эдемской наготы, ставшей вдруг очевидной, становится живоносной природной силой, как в стихотворении «Первое электричество», не имеющем поэтических аналогов, кроме пушкинского «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем»:

Электричество было открыто ещё при Адаме и Еве:
Он входил в её лоно так плотно, как штепсель в розетку.
Как светильники быта, плоды на познания древе
Загорались их страстью, приняв золотую расцветку
Волосков напряжённых, под коими синие вены
Трепетали разрядами молний...

По иудейскому счислению Адам прожил 930 лет. Это в пересчете практически столько же, сколько прожил Семен Липкин (96 лет). В Библии отсутствует описание жизни в раю. Только сад невиданной

красы. Этот сад своего подмосковного рая созерцала и слушала лирическая героиня, неустанно описывая его четырехкратную ежегодную новизну. Ева вышла из Адама до совершения греха, о чем часто забывают. Но имя свое праматерь получила от Адама уже после грехопадения. Христос за руки вывел из ада Адама и Еву вместе с ветхозаветными праведниками. В каком-то смысле стихи Лиснянской суть слезное покаяние Евы, свидетельства о котором хранит церковное Предание, и плач Праматери о перебранившихся до смертоубийства детях:

Мать в безумии, — Авель убит,
Каин в каторге, время летит, —
Память, пуля, метеорит...

В «Зимней дороге» Леонида Юзефовича есть мысль о том, что дух времени сильнее личного опыта. В молодости, наверное, так и есть. Стихи Инны Лиснянской убеждают, что возраст рано или поздно приводит эти две опорные величины в соответствие. И соответствуют они двум музам — Клио и Эвтерпе, музам истории и поэзии (и музыки, которая, по Лиснянской, от поэзии неотделима). Но ведь и Клио первоначально была музой героической песни и, согласно главному мифографу Эллады Диодору Сицилийскому, греческое имя Клеос получила потому, что воспевание в поэзии даёт восхваляемым великую славу. Стала легендой привязанность Инны Львовны к компьютеру, который она освоила в весьма пожилом возрасте, когда куда более молодые соседи по Переделкину только робко присматривались к непостижимой машине, боясь прикоснуться к клавиатуре. Но Лиснянская еще в 1997-м году поняла, что показывает это окно:

...Клио в тысячелетие третье
С компьютером входит. И нам, недобиткам,
Придётся её рисовать не со свитком
И даже не с зеркалом.

Эпоха зеркал сменялась эпохой не просто окна — каскада компьютерных окон. А никем не прочитанный образ *крещёной Эвтерпы*, глаза у которой «так черны и круглы», родился еще в 1991-м, когда кое-как налаженный мир в очередной раз ломался и крошился, словно сухари, которые в пору «Дождей и зеркал» «сгорели в духовке».

Эвтерпа — самая прекрасная из девяти сестер, дочерей богини памяти Мнемосины, увеселительница в венке из живых цветов и с двойной флейтой или с лирой (арфой), как у Гаврилы Державина:

Пой, Эвтерпа дорогая!
В струны арфы ударяй,
Ты, поколь весна младая,
Пой, пляши и восклицай.

На лире, положим, Эвтерпе аккомпанировал Орфей. Но с одной из флейт — авлосом, согласно мифу, не справилась сама Афина: не смогла выдуть отдаленного подобия мелодии, а Гера и Афродита над ней потешались. Эвтерпа справилась. «Меняется всё — отношение к ходу истории, к деяниям царей, пророков... Но миф остается неприкосновенным», — говорила Лиснянская. Но одним лишь эпитетом «крещеная» сама же посягнула на мифологическую инвариантность, постигнув, что наступили времена, когда

Меж фактом и мифом, быльём и историей
Разрушена ткань.

Но ведь слово «музы» (μοῦσαι) переводится как «мыслящие». И Эвтерпа давно перестала увеселять, особенно там, где обнаружилось «много Авеля и Каина». Слишком много, даже больше, чем «наследников» серебряного века. В выписках грека Досифея Магистра из латинянина Гигина Эвтерпа именуется музой трагедии, а поэзией «заведует» Каллиопа — мать Орфея. «Крещеная Эвтерпа» лишний раз подтверждает неотъемлемость высших образцов русской поэзии от христианского мировоззрения, невзирая на личное исповедание. Ведь и Ева не была христианкой, но почитается в сонме святых.

Как это обычно и бывает, найденная метафора, практически полностью покрывающая весь свод творчества, проброшена, как случайная обмолвка, затеряна среди куда более броских строк и тропов. И только внимательный читатель зацепится за эту неприметную вешку и вытащит из нее полносмыслие. Так случилось и с «крещеной Эвтерпой» — самым, на мой взгляд, емким образом русской поэзии, местом ее в мире людей и того, что бесконечно выше людей, и местом в ней Инны Лиснянской.

Неповторимость ее поэтического голоса заключается в вере. Вера в то, что рай не потерян Евой безвозвратно, но обретаем в любви, памяти и раскаянии, напоминающем о себе «виноватостью». Эта вина часто кажется чрезмерной, но, как никто не судья человеку, кроме Бога, так никто не может поставить и счетчик суда человека над самим собой, кроме самого кающегося человека:

Голос, в котором рай не утрачен,
Где мы не врозь ещё, а вдвоём.

Зеркало, что ж мы так остро плачем,
Будто не память — себя толчём.

О диалектике отношений матери — Инны Лиснянской — и дочери — Елены Макаровой — написано в послесловии этой необыкновенной книги. Я же скажу только, что и здесь Лиснянская-поэт пошла дальше других, выявив такую полную, не прикрытую никаким гримом самооправдания правду, что добавить к ней нечего:

Я из тех, кто собственное слово
Любит больше собственных детей.

И все же эта книга — о любви. Две женщины, разлученные исторической стремниной и объединенные памятью потерянного Эдема, разговаривают на немыслимо высоком и при этом всем понятном языке. Это язык свободы, рожденной в неволе биологических и моральных, неотменимых для женщины обязательств. Но одна из них — старшая — обладает еще и виноватым и бесстрашным голосом русского поэта и вечной лирической молодостью, фантастически сочетая в себе «крещеную Эвтерпу» и Клио за компом.

Пой, Эвтерпа молодая!
Прелестью своей плени;
Бога браней усыпляя,
Гром из рук его возьми.
Лавром голова нагбенна
К персям склонится твоим,
И должна тебе вселенна
Будет веком золотым.

(Державин)

В поэзии Инны Лиснянской золото сплавлено с серебром. Такой природный сплав назывался в древности «электрум» — по-древнерусски «илектр». Он обладает колоссальной износостойкостью. Архимандрит Никифор, составивший «Библейскую энциклопедию», обнаружил описание электрума у пророка Иезекииля и так откомментировал: «пылающий металл, или блестящий кристалл, или просто нечто блестящее, сияющее, как раскаленный, огнем пылающий уголь». «Угль, пылающий огнем» «водвинул» в грудь пророка шестикрылый серафим в стихотворении Пушкина.

И видел я, гласит Иезекииль, *как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри его вокруг; в каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом* (1:27-28). Вот чего лишают себя те, кто не читает стихов!

Обитель на горе.
Модус Марины Цветаевой

Сумасшедшая любовь к поэзии — один из самых отчаянных мифов русского предания. Стихи в России «любят» не читая, а с поэта спрашивают, как с Вассисуалия Лоханкина, не гасящего свет в местах общего пользования. Передать любовь к стихам по наследству невозможно, как благодать. Поэзия вообще если и предназначена для чтения — то в плане персональном, «при свече». Так повелось примерно со времен Средневековья. Здесь узел драмы всех, кто силится заменить свечу рампой, личное переживание — массовым экстазом, а успех измеряет количеством билетов, проданных на собственный концерт. Концерты и выступления относятся к многолетне локализуемой у нас сфере шоу-бизнеса, не имея к задаче поэзии ни малейшего отношения. Если бы Екатерина Фурцева пустила в Россию «битлов», мы бы, конечно, лишились феномена Поэзии Большой спортивной арены, зато имели бы объективный расклад сил, воздействующих на толпу, лет за пятнадцать до появления русского рока. Поэзия же в России полтораста лет выполняла функцию экологическую применительно к истории. Человеку же, взятому вне сообщества людей, она и сегодня позволяет жить там, где нет возможности выжить.

Мать — Страсть — Русь, — эта автотриада (три ада) составляет творческий модус Марины Цветаевой. Со своим германофильством и наполеономанией, орфической моралью и сапфической двусмысленностью, Цветаева — явление чрезмерно, преувеличенно русское. Эта чрезмерность была такова, что даже Мандельштаму, любившему Цветаеву, показалась на каком-то этапе безвкусной, «лженародной» (что безусловно имеет место в стихах дочери разночинного профессора, но вовсе не снижает их исторического пафоса). Демонизм этого типа женщин Достоевский объяснял так: «... вся эта неестественность... до того обманывает природу, что в моменты сильнейшего грехопадения уживается с молитвами, молебнами, постами и проч.» Убежденный европоцентрист Мандельштам, конечно, понимал, что alter ego, тайная двойница Цветаевой — вовсе не декоративная Царь-девица и не высмотренная в

толчее суриковского полотна Стрельчиха, но — очевидно — французская королева Мария-Антуанетта. Иностранка, поначалу шокировавшая двор Людовика XVI, она отдала за Францию жизнь и стала одним из ее эстетических символов. Она мелькнула в полудетских стихах Цветаевой, чтобы наглухо быть заслоненной иными символами «безмерности»-чрезмерности, и тем глуше, чем больше мистических аналогий проявлялось в судьбе, включая таинственные и раздражающие рецепторы обывателя отношения с сыном.

Но иноземные аналогии ничего не меняют по существу. Цветаева, «заносчивой пятою амазоньей» вставшая на коллективную грудь поверженных апологетов, была и остается одним из самых не прочитанных, эстетически закрытых русских поэтов. И короткая романсово-парикмахерская мода на ее лирику, и высшие оценки из уст премьер-министра тусовочной элиты Иосифа Бродского, и обилие безграмотных изданий, — все лишь усиливает, но ничуть не опровергает этой закрытости и непрочтенности. Поэты вообще боятся лучшего в себе. И Пушкин вымарывал, выпалывал, *смывал* с беловиков то, чего не мог в себе промерить теодолитом рефлексии. Множество побочных лирических эффектов забивает для критика ключевую, как правило, подпочвенную тему поэта. Зато в систему «побочек» проще вчитать необходимое злобе дня содержание. Так высосанная из критического пальца тема «Цветаева и быт» заняла место темы «Цветаева и Бог» и ее многочисленных ракурсов — «Цветаева и богоборчество», «Цветаева и демонизм». Собственно, эти и подобные ракурсы предопределили вероятность опубликования выдержек из цветаевского наследия в стране победившего атеизма. За это простили даже «Перекоп» и «Лебединый стан». Но, как всегда, обмишулились. Кажется, только Надежда Мандельштам, которую в минуту прощания навсегда с ее мужем Цветаева как победившую соперницу оставила стоять в темно-пыльной передней, заметила, что Марине Ивановне хватило ума и культуры никогда ни одним словом не оскорбить Церковь. Добавим, что сложный аспект личной воцерковленности и выдающаяся «супротивность» любым обстоятельствам в 1918 году примирились меж собой, и Цветаева, по собственному признанию, крестилась на каждый храм. Но литературоведы прошли

не только мимо столь увесистого концепта. Они оставили без внимания и поздний фрагмент:

Обитель на горе.
Молитва на коре…

«Бывают времена, когда голов — не надо». Златоволосая обезглавленная «австриячка» по достоинству оценила бы bon mout русской подельницы. Цветаева родилась минута в минуту с меняющейся женской ментальностью, с вырыванием этой переимчивой природы из-под контроля всех религий и философий, укладов и запретов. Провидчивый Осип Мандельштам опоздал с оценкой ничуть не более остальных мужчин, до нынешнего дня пытающихся подавить мятеж, который давно «кончился удачей». Вот что писал обыкновенно безупречно чуткий поэт в 1922 году: «Женская поэзия является бессознательной пародией как поэтических изобретений, так воспоминаний». И, сам бессознательно защищаясь, ставил Цветаеву ниже Аделины Адалис. Тема «Цветаева-женщина», с одного боку прикрываясь паранджой ханжества, с другого, вплоть до появления работ С. Поляковой и Д. Л. Бургин, бесстыдно разглядывалась в мещанскую лупу. Угластый камень истории сбил замок и с этого запрета. Само Время положило

Рыбам — петь,
Бабам — умствовать.

Время, а не вчитываемое литературными душечками самоволие. И — вечно со-перная (сестра по перу), вечно возлюбленная, вечно перегоняемая, чтобы «оглянуться посмотреть, не оглянулась ли она» — Анна Ахматова подняла тот же камень и нанесла другой роковой удар. С точки зрения экологии истории русской *Катастрофы*, после «Лебединого стана» был только «Реквием». И его написала тоже женщина.

Бури и бездны лирической Цветаевой полифонически дисциплинировались и нравственно «уцеломудривались» Цветаевой исторической. Ее роман с русским языком, намертво отдавленным сегодняшней культмассовой Ходынкой, занимательнее ее эротических переживаний, часто разжигаемых в вечном страхе поэта перед творческой немотой. Метру и ритму — двум жестоким, не хранящим в кармане альтернативного пряника, укротителям стиховой стихии — Цветаева покорялась, как ни одной из

своих страстей. А по страстям вровень с ней могли бы встать только женщины Достоевского. «Цветаева и Достоевский» — еще одна голевая передача, прошляпленная критической сборной.

Неучитываемо многочисленные стихи Цветаевой могут быть условно обозначены как **Стихи женщин Достоевского**, будь то Грушенька или Настасья Филипповна, Лиза или Аглая, которые по сути те же *инфернальницы*, что и первые — общепризнанные. «Будь у вас меньше позору, или не будь его вовсе, вы были бы несчастнее...» — эти слова Аглаи, обращенные к Настасье Филипповне, может быть, полнее всех мужских негативных характеристик и тайных вожделений определяют тип женщины, к которому так стремилась причесть себя Цветаева. Но она же пошла дальше Достоевского, например, в христианском чувстве к богатым: недаром, обозначив мирскую оппозицию *голод голодных и сытость сытых*, Цветаева написала апологию — не богатства, а богатых. Но, конечно, прежде всего пожизненная, сугубо русская солидарность с бедными, естественная для большого поэта, роднит ее с Достоевским в вышних.

В священные минуты совпадений по фазам лирического и исторического Марина Цветаева достигала главной цели поэзии — а она наличествует независимо от занебесной правоты Пушкина относительно ее отсутствия: пресуществления слова в жизнь и преображения жизни словом. И если эта, мнишковская, марии-антуанетовская, гордыня смирялась перед диктатурой формы, чего стоит жалкий лепет переучившихся недотыкомок, изживающих в литературе подростковые комплексы! Цветаева прозорливо перенесла гамлетовский вопрос в сферу вербальную, потому что именно здесь, в высоких технологиях слова, лежит особый путь России, ее избранничество и «необщее выраженье»:

А быть или нет
Стихам на Руси –
Потоки спроси,
Потомков спроси.

Потоки времен отвечают на эту версию «быть или не быть» куда определеннее, чем застекольные потомки.

ПИШИТЕ ЕЩЕ!
ТВОРЧЕСТВО ПОСЛЕ СБОЯ АКТИВАЦИИ

ЛИТЕРАТУРА В ОТСУТСТВИЕ И ОТСУТСТВИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Самоцитирования не люблю, но в старых стихах у меня было так:

Литературу в отсутствие
Выпало мне изучать.

Отсутствие кого или чего имеется в виду? Моему поколению нет нужды объяснять, о чем речь. Но сегодня, когда все по-карамазовски позволено, этот вопрос закономерен. Культура, по К. Леви-Строссу, — система табу. Правда, Леви-Стросс говорил о полинезийских племенах, но мы привыкли ему доверять. Каждая культура так или иначе балансирует между «можно» и «нельзя», и это нормально.

Литература как часть идеологии и как важнейшая составляющая русского сознания во все времена подвергалась запретам и изъятиям: «Что нужно Лондону, то рано для Москвы». Но есть ли предел исключений, за которым начинается деформация и полная потеря образа и подобия? Представим, что из американской литературы изъяты Марк Твен и Фолкнер, но оставлены Фенимор Купер и, допустим, Генри Миллер. Та же это литература, или ее «гипертекст» радикально — либо частично — меняется? В Америке эпохи BLM это уже не кажется невозможным. Хорошо, придвинем ситуацию поближе. Предположим, цензура XIX века запретила целиком «Евгения Онегина» и «Капитанскую дочку», а единственную рукопись «Бориса Годунова» не позволила опубликовать, пусть через 5 лет после написания, но предала огню, подобно второму тому «Мертвых душ». Как думаете, исторический масштаб Пушкина остался бы тем же?

Повлияло ли — и как повлияло — на русскую литературу 70-летнее табуирование целого массива имен и текстов? Я «изучала» Серебряный век по чудом вышедшей в начале 70-х клочковатой еребро. Может, не стоило трудиться — достаточно было обойтись классикой? Но из романа Достоевского «Бесы» в сером 10-томнике была выпущена глава «У Тихона». Восстановился ли контекст романа после восстановления этого важнейшего фрагмента, или изменения оказались необратимыми? А симфония без скрипок или духовых имеет шанс на полноценное звучание? Или такое допущение кажется абсурдным?

«Литература в отсутствие», на мой взгляд, коренным образом трансформировала весь литературный процесс. На месте гигантского русского текста XX века образовалась панорама пустот и зияний. Возникли лакуны запретного. И вот это запретное, отсутствующее в культурном обиходе явно, парадоксальным образом неявно повлияло на мировоззрение нескольких поколений, сделав это мировоззрение протестным и, в конечном счете, приведя к необратимым общественным изменениям.

Где-то к середине 50-х годов социокультурный вакуум уже невозможно стало заполнять водяными парами соцреализма. Неожиданно это взволновало не обделенных граждан, но идеологов «передового метода». До нобелевки Шолохова было еще очень далеко. С самиздатом тоже скудно — не так, как лет через 20, когда страна им оказалась наводнена. Что же предприняли те, от кого зависел культурный код народа, только что победившего «коричневую чуму»? Кинулись издавать и пропагандировать «белогвардейцев» и иных «классово чуждых» соотечественников, пребывающих в рассеянии? Нет, только не это! Идеологи взялись за «передовых» западных авторов, в первую очередь за певцов «потерянного поколения». При этом игра велась на опережение. Если в 1958—1959 гг. вышел синий гослитиздатовский Ремарк — и не что-нибудь, а полный эротическими аллюзиями роман «Три товарища», значит, переводчиков посадили за работу загодя. За три года Эрих Мария набрал тираж в 3,5 млн экземпляров. Попутно начался бум Хемингуэя. «Маленький принц» Экзюпери сделался в СССР предметом культа сразу после выхода в 1959 г. в классическом переводе Норы Галь. Роман Белля «И не сказал ни единого слова» был издан в конце 50-х трижды. Министр культуры Фурцева в 1961 г. задним числом спохватилась: «...мы не можем позволить насаждать в умах, особенно молодежи, ненужные нравы». Позволить кому? Самим себе? Ведь все без исключения тиражи печатались в государственных издательствах под неусыпным надзором Главлита. В 1965 г. вышел молодогвардейский Сэлинджер. Сага о невротическом мальчике произвела оглушительное впечатление несомненно благодаря фантастическому переводу Райт-Ковалевой. Правда, лично на меня куда больше повлиял мальчик на обложке с упрямым ртом, в рубашке

«апаш». Я выросла в дворовой среде, которую мало волновала проблема зимнего содержания уток в Центральном парке.

Но остановиться чуть подробнее на переводах и переводчиках стоит. Наше восприятие переводных текстов отмечено довольно странным ноуменом, который я бы назвала присвоением. Достоевский, сам достаточно переводивший, не зря говорил, что «мы на русском языке понимаем Диккенса, я уверен, почти так же, как и англичане... даже, может быть, любим его не меньше его соотечественников». Переводная литература у нас неотвратимо становится фактом русской литературы независимо от знания языка оригинала. Может, кому-то и хотелось попробовать кальвадоса. Может, кто-то и задавался вопросом, на что ремарковские «товарищи», бездельничая, непрерывно выпивают? «Прощай, оружие» я в обстановке тотального дефицита прочла позже Ремарка. Честно говоря, отыскала меньше десяти отличий. Но оба произведения были присвоены и преломлены сквозь призму русской литературы.

Возможно, такой способ восприятия выстроился на мощном фундаменте классики, которая до поры впитывалась буквально с молоком матери. Но последующее изучение процессов взаимовлияния культур привело к выводу, что это мы с каждой волной эмиграции подзаряжали Запад. Что на нашем золотом запасе, бездарно разбазаренном, но по недосмотру не до конца уничтоженном западная культура держалась десятилетиями. Рузвельт заметил, что Россия сполна рассчиталась с мировым сообществом за долги царского правительства, подарив миру Рахманинова, Анну Павлову и Шаляпина. Одних этих имен хватило бы за глаза, но ведь их было неизмеримо больше! Как писал оказавшийся в Харбине поэт Алексей Ачаир:

А за то, что нас Родина выгнала,
мы по свету ее разнесли.

Признать этот очевидный факт никому, кроме американского президента, не пришло в голову. Повлияли ли на нас Хемингуэй, Ремарк и Сент-Экзюпери? Наверное, без них не родилось бы целое направление новой прозы, которое весьма условно можно отнести к либеральному: Аксенов, Битов, Довлатов и пр. О влиянии же на читателя правильнее было бы судить в сравнении со Шмелевым и Газдановым, а не с Кожевниковым и Чаковским. Но в отсутствие «эмигрантов» мы удовольствовались альтернативными

источниками, услужливо подложенными на место отечественных вытеснений, а перешибить подгнившие столпы соцреализма легко было, пардон, уже и соплей.

Пресловутая наша литературоцентричность, как и многое другое, замкнута на географию — связанное с километражом, качеством дорог и наплевательской социальной политикой неравномерное распределение культурных благ. Система распространения книг работала вопреки дефициту, а остальные искусства до провинции не докатывались. В начале 80-х в областной город привезли «Юнону и «Авось» — самую известную российскую рок-оперу. Зрители хлынули девятым валом, снесли двери филармонии. Рвались горожане, конечно, к запретному и новому. Сколько из рвущихся к тому времени слышали «Томми», рок-оперу, записанную в 1969 году? Но спектакль Ленкома с первым составом исполнителей действительно был прекрасен. И музыка Рыбникова — истинно русская, то есть всечеловеческая.

Или вот мы пребывали в неколебимой уверенности, что советский балет — лучший в мире. Возможно, так оно и было. Но кто видел, как работают после бегства из рая Барышников, Годунов и Нуриев? Кто мог сравнить солистов Большого театра с труппой Ковент-Гардена? Это живущий несравним, а искусство живо активными сопоставлениями.

Эндрю Уайет, автор портрета на обложке триумфально изданной в СССР повести Сэлинджера, находил, что «искусство художника способно преодолеть лишь такое расстояние, какое способна преодолеть его любовь». Влияние в культуре и есть такое преодоленное впечатлением расстояние. На меня несопоставимо сильнее западных новинок повлияли пятые копии распечаток Гумилева и Ходасевича или гомеопатические тиражи Мандельштама. Культура запрета породила культуру сопротивления запрету и невиданную тягу к творчеству, которую мы пока не научились регулировать и оформлять институционально.

Новые технологии, а не смена политического вектора смели все культурные барьеры, беспредельно раздвинули рамки аналогов и шкалы оценок. Но потребление не знает любви — только ее технологичные суррогаты. Искусство превратилось в «креативную индустрию», люди — в «поливалентных индивидов» или «художественное множество». Как мы из этого выпутаемся, пока непонятно.

ЮНОША ЧУДНЫЙ, ИЛИ СМЕРТЬ ГЕРОЯ. Между Савенко и Лимоновым

Смерть — великая корректировщица масштабов. Лев Толстой сравнивал человека с дробью: «...в знаменателе — то, что он о себе думает, в числителе — то, что он есть на самом деле. Чем больше знаменатель, тем меньше дробь». Смерть убирает либо числитель, либо знаменатель и превращает ушедшего в простое число. Если числитель равен единице, начинаешь осознавать единственность. Если он трехзначен, забвение неминуемо. Эдуард Лимонов жил без знаменателя, свою единственность в молодости доказывая кулаками и эпатажем, в зрелости — войной, тюрьмой и особостью, отдельностью во всем. В первые минуты его посмертия уже грянул хор доказывателей, что подросток Савенко — этакая вариация Питера Пэна: «Все дети, кроме одного-единственного на свете ребенка, рано или поздно вырастают». Нет! Несмотря на единственность, подросток Савенко стал Эдуардом Лимоновым. И стал им только потому, что последовательно взрослел и менялся от книги к книге. Но в глазах старших поклонников оставался — и остался — Эдичкой, героем своей первой вещи. Представляю, как его раздражала эта несправедливость. Если что-то Лимонова беспокоило, то лишь забвение:

Те — умерли, а тех — не чтишь,
А эти провалились за подкладку.

Единственное, чего он боялся, — «провалиться за подкладку». «Это я — Эдичка» страховал его от забвения, но мешал эволюции славы. Лимонов всю жизнь преодолевал в себе Эдичку. Не знаю, читал ли он «Смерть героя» Олдингтона, роман о поколении, «которое горячо надеялось, боролось честно и страдало глубоко». Тему романа Лимонов, как говорили в школе, «раскрыл» — один из всего класса. Он был запредельно честен в том, что писал, а писал он всегда о себе. Таких честных в литературе — наперечет: все так или иначе себя приукрашивают. Он глубоко страдал, потому что много думал и совершал поступки, часто смертоносные. Он горячо надеялся на всемирную славу — и добился ее.

Только Лимонову после шестидесятников удалось вписаться в мировой литературный контекст, но совершенно другой ценой — самостоятельно и без разрешения. Взявшись ниоткуда, никогда

никем не поддерживаемый, всеми гонимый и отрицаемый, живший «дивно» и «неосторожно», говоривший через себя обо всех нас, Лимонов вцепился в буферный брус хвостового вагона, и уходящий поезд литературы мотал его и трепал во все стороны, но сбросить так и не смог. И, чем провинциальнее и самозамкнутее становилась русская литература, тем более самодостаточным и ни от чего не зависящим становился Лимонов. Поэтому только о нем француз Каррер написал бестселлер, номинировавшийся на Гонкуровскую премию, а итальянец Костанцо взялся за экранизацию этого бестселлера. Что-то в мире больших киноденег не сошлось, или герой снова не оправдал ожиданий продюсеров, но характерна сама идея. Костанцо, возвращаясь к началу разговора, кстати, снял картину «Одиночество простых чисел». Это лучшая эпитафия Лимонову.

А Эдичка? Что — Эдичка? Я читала репринт первого бедного издания 1979 года, сделанного на свой страх и риск «Руссикой» Александра Сумеркина, ночью, — а такие книги тогда и давались на одну ночь. Я ничего не знала о судьбе мальчика из Харькова, промышлявшего разбоем. С каждой страницей из меня выходила пена мифологии — советской и антисоветской. Думаю, что роман, написанный в дешевом отеле «Винслоу», заедаемый щами с кислой капустой, черпаемыми русской деревянной ложкой, многих предостерег от рокового шага прощания с одним мифом ради другого. С Родиной ради чужбины: «...не затем меня не могли купить там, в СССР, чтоб я продался по дешевке здесь». Левак, анархист Лимонов вернулся одним из первых, чтобы строить собственный миф. Я помню его на писательском сборище начала 90-х — в старом парижском пиджаке и черных джинсах. Было абсолютно понятно, что снова не впишется и не продастся. Я храню и первое постсоветское издание «Эдички», буквально выбитое покойным Сашей Шаталовым из лап кончающейся в корчах цензуры и напечатанное в типографии ЦК компартии Латвии.

«Эдичка» — важная и страшная книга, хотя остальные части тетралогии «У нас была великая эпоха» произвели на меня более сильное впечатление. Иосиф Бродский, по слухам, обронил об «Эдичке», что в контексте американской литературы исповедь Лимонова ничего нового не представляет. Может, на фоне Генри Миллера и Буковски это и так. Но в контексте состоявшейся эмиграции и мечты о ней, склонности к ней целых поколений еще как представляет! «Эдичка»

трагичнее обоих названных, у которых он, понятное дело, взял все, что смог унести. Публиковать дебютную книгу и отказались 36 американских издательств — причем некоторые дважды. В отместку нобелевскому лауреату Лимонов назвал его «великим американским поэтом», прекрасно понимая, насколько звание русского поэта выше и статусней. Лимонова искусно ссорили с Бродским и противопоставляли ему. И тот, и другой спасли мировое значение русской литературы, как бы кто ни отбрыкивался от этого факта.

Но Лимонов — это все же не литература в институциональном смысле. Больше или меньше — теперь, когда он не сможет ответить холодно-яростной насмешкой, и поспорим. Он создал тип блогового письма, которым, по их представлениям, овладели все, изо дня в день описывающие каждое свое отправление. Они считали Лимонова клоуном, неприятным маргинальным стариком. А он, в отличие от них, был героем. Не последним, конечно, — ведь жизнь продолжается даже на эпидемической «удаленке». Но — героем. И оплакиваем мы сегодня смерть героя. Масштаб будет уточняться. Лимонов был главным мужчиной эпохи феминизации, как Джек Лондон или Хемингуэй, а ему всё тыкали эпизодом на нью-йоркском пустыре.

Постепенно мы научимся смотреть на него его же глазами:

И я этот юноша чудный
И волны о голову бьют
И всякие дивные мысли
Они в эту голову льют

Юноша бесконечно старше подростка — на первую любовь и первую смерть.

Прощай, Эдичка!

СТРАСТЬ К СВОБОДНОМУ СТРАДАНЬЮ.
Непроявленная поэзия 70-х-80-х

I

Ожидай, но не бойся

Смерть — одна из ключевых и базовых тем мировой поэзии с древнейших времен. Это связано не только с неизбежным осознанием конечности земного пути (бытием-в-сторону-смерти, по Хайдеггеру), но и со спецификой создания поэтического текста, которую в книге «Поэзия и смерть» обозначил современный поэт Максим Лаврентьев: «Подлинный поэт умирает в своем тексте еще до момента констатации физической смерти человека...» Собственно, работа Лаврентьева посвящена не смерти как таковой, а Танатогенезу — процессу наступления смерти, динамике умирания. С олимпийским спокойствием описал танатогенез — жизнь в присутствии смерти — Пушкин:

День каждый, каждую годину
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

Точно так же поэт рождается, полностью воплощается и метафизически умирает в каждом отдельном тексте, словно бы проходя полный цикл бытия.

Символизм и вся поэзия Серебряного века вывели из ожидания смерти эстетику, параллельную христианской этике. Смерть стала постоянным, причем желанным и, главное, нестрашным спутником поэта. Так ребенок, которого часто наказывают, перестает бояться наказания и изловчается его избегать. Как писал Константин Бальмонт:

К тебе, о царь, владыка, дух забвенья,
Из бездны зол несется возглас мой:
Приди. Я жду. Я жажду примиренья!

Это глубоко европейская агностическая — как, впрочем, под иным углом и гностическая тоже — традиция. По словам одного из интереснейших представителей «ферганской школы» Шамшада Абдуллаева: «Танатос, говоря грубо, излюбленный архетип в евро-

пейской лирике...». Здесь достаточно вспомнить знаменитый сонет Шекспира: «Зову я смерть». Эти, как правило, риторические фигуры с девальвированным трагизмом ведут родословную от Данте. Романтическая поэзия лишь несколько «облегчила» и эстетизировала поэтику «Ада».

В русской поэзии дантовская традиция претерпела изменения. Антология и апология смерти здесь огромна. Недаром одно из фундаментальных произведений поэзии XIX века, еще полностью ориентированной на европейскую, задавших тон целому направлению, называется «Смерть поэта», хотя в стихотворении Лермонтова собственно смерть обозначена одной строкой: «Но он убит — и взят могилой», причем эта строка не что иное, как перифраз пушкинской поэмы «Тазит»:

Уж труп землею взят. Могила
Завалена.

Далее в лермонтовском тексте следует аналогия с «Евгением Онегиным», в котором воспета и оплакана смерть юного Ленского:

Как тот певец, неведомый, но милый,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Ленскому было 18 лет. Зачем Лермонтову понадобилась именно такая аналогия, такое удвоение смерти? Уход Пушкина, не дожившего до 38 лет, при всем драматизме, не вызывал вопросов, связанных с возрастом: мужчина его лет считался в XIX веке пожившим и умудренным. Другое дело — гибель самого Лермонтова в 26 лет, уже его современникам представлявшаяся преждевременной. Но не кто иной, как Пушкин, силой своего гения создал образ удваивающейся, повторной смерти в «Медном всаднике», где по водам взбунтовавшейся Невы плывут «гроба с размытого кладбища». Это образ посильнее Дантова «Ада», который Пушкин, как известно, глубоко изучал.

В культурах, разошедшихся с религиозной традицией, исчезновение «с поверхности земли», как говорила М. Цветаева, в молодом

возрасте считается противоестественным и трагическим. В культуре, связанной корнями с традицией общехристианской и конкретно православной, отношение к ювенильному акценту смерти иное. Христианская этика в равной степени является наукой жить и наукой умирать. «Всегда ожидай, но не бойся смерти, то и другое — истинные черты мудрости», — сказал Святитель Иоанн Златоуст. Это прямо противоположно, к примеру, философии экзистенциализма. Как писал Сартр: «Смерть не может ни в коем случае ожидаться, если она совершенно точно не назначена в качестве моего осуждения на смерть». Удивительная перекличка возникает здесь у французского философа с В. Шукшиным, посвятившим проблеме умирания как приговора рассказ «Залетный». «Кому же это надо, если я не хочу?» — вопрошает «весь больной, весь изрезанный» герой рассказа Саня. А если «хочу» — и все делаю, чтобы приблизить конец, как многие представители богемы? Самоубийство — вечное препирательство с Богом, попытка преодоления неизвестности смертного часа.

Хрестоматийное стихотворение Некрасова написано по следам трагической смерти критика Д. Писарева, утонувшего в 28 лет:

Не рыдай так безумно над ним,
Хорошо умереть молодым!

Беспощадная пошлость ни тени
Положить не успела на нем,
Становись перед ним на колени,
Украшай его кудри венком!..

Финал стихотворения прямо относится к теме наших размышлений:

Русский гений изда´вна венчает
Тех, которые мало живут...

У Некрасова было много личных оснований сказать именно так хотя бы после потери 25-летнего Добролюбова, друга и соратника, погибшего от чахотки. Эстафету в конце столетия подхватила почти дословно Мирра Лохвицкая — уже в парадигме модернистского эгоцентризма: «Я хочу умереть молодой...» Но культ смерти в юности, явленный в «Онегине» образом Ленского, тоже имел свою подоплеку. Она приоткрывается в биографии Дмитрия Веневитинова, одной из ярких комет московских «архивных юношей», ко-

торый посмел оспаривать поэтическое первенство молодого Пушкина. В глубокой статье Натальи Мазур «Пушкин и «московские юноши»: вокруг проблемы гения» прямо указывается на то, что «Идеальной моделью гения стал биографический миф, сконструированный «московскими юношами» после ранней смерти Веневитинова» и что до 1826 г. Пушкин на этот титул претендовать не мог. Сам Веневитинов поддерживал такой миф всю свою действительно молниеносно короткую жизнь:

Душа сказала мне давно:
Ты в мире молнией промчишься!

Ранняя смерть человека творческого провоцирует подобное отношение. Мета избранности ложится на кудри, украшенные венком, часто независимо от прижизненной данности в виде таланта. Смерть до наступления «возраста дожития», старости, которая способна безжалостно уничтожить все упования и анонсы, автоматически добавляет на весы дарования лишние килограммы. «Подающего надежды» она возводит на пьедестал надежд сбывшихся и превращает авансы в долги оставшихся перед памятью ушедшего. Особенно касается этот щекотливый момент тех, кто свел счеты с жизнью по своей воле. Точно отразил такую причинно-следственную связь в стихах, посвященных памяти Дениса Новикова, Олег Хлебников:

...если ты самоубийца,
то, стало быть, недюжинный поэт
и все свершил — погиб во цвете лет.

Именно потому творчество поэтов, отмеченных печатью преждевременной (с точки зрения средней продолжительности жизни) кончины, нуждается в беспристрастном, лишенном льстивых приписок анализе: жажда «умереть молодым» превращается в самоцель во многом ради поддержания мифа гения. Так было, например, у С. Есенина и Б. Рыжего. Элегизм Рыжего пронизан предчувствием «гавани смерти», того «вечного покоя», который испрашивается православными в поминальных молитвах: «Вечный покой даруй им, Господи, и да сияет им свет вечный». Увы, обстоятельства смерти самого поэта эсхатологически исключают такое состояние. Впрочем, что нам об этом известно?

Отупевший от тоски и дыма,
кто-то там скомандует: «Вперед!»
И кораблик жизни нашей мимо
Прямо в гавань смерти поплывет.

Это прямой перифраз строк Маяковского: «Так и жизнь пройдет, как прошли Азорские острова» с безликим «кототамом» на месте шифруемого Бога. Эфирность создания мифа гения порождает либо его полное некритичное приятие, либо столь же полное отрицание. Гениальность не зависит от возраста. Бродский не зря сказал, что поэты равны не по возрастам, благозвучию фамилий или томам ПСС, но по «ощущению неизбежности сказанного». Лермонтов, думавший о смерти едва ли не с младенческих лет, выразил главный страх этого неподъемного ожидания:

Боюсь не смерти я. О нет!
Боюсь исчезнуть совершенно.

Поэтизация ранней смерти вернулась в XX веке в обличии нового романтизма, воплощенного в рок-музыке. Культ безвременного ухода и связанного с ним мифа непонятого гения перешел на новый уровень. Количество самоубийц в рок-среде стало притчей во языцех. Песня Цоя со словами «Кто живет по законам другим и кому умирать молодым» явила мысль о ранней смерти как проявление индивидуализма, рецидивное по отношению к XIX веку. Уже цитировавшийся Ш.Абдуллаев выразил эту романтическую привязанность так: «Это особая форма поэтического риска, откуда гораздо удобней дотянуться до смерти или по крайней мере прикоснуться к дистанции, заботливо и аккуратно отделяющей молодого человека от его столь желанной будущности». Рок-культура заразила поэзию вторичным вирусом досрочной кончины, явилась катализатором темы. Виктор Цой и Егор Летов здесь первые среди равных

Бесстрашие по отношению к смерти целой плеяды поэтов рубежа XX-XXI веков во многом связано с социальными потрясениями, но порождено также недостижимостью героической биографии, как у Лермонтова или Гумилева, а в более полном смысле — отсутствием биографии как таковой. Нехватка героического в обыденности позвала, например, на грузино-абхазскую войну, где он и сложил голову, куртуазного маньериста Александр Бардодыма.

Что еще мог бы написать поэт, как происходила бы его творческая эволюция — вопрос праздный. Повторим: поэт воплощается в единице текста не менее, чем в целом своде его творчества. Противопоставление «памяти смертной» Св. Иоанна Златоуста — «ожидай, но не бойся» перекликается со словами русского Святителя — Феофана Затворника: «Поспешим же, ибо кто может предсказать себе долголетие? Жизнь может пресечься в этот час». При всей внешней противоречивости жизни и могилы поэты бессознательно ориентированы на этот завет, хотя такая ориентация, конечно же, не является абсолютной и зависит от метафизических ожиданий и поэтических предчувствий.

II

Немеркнущее напряженье

«Время есть отношение бытия к небытию», — сказал Достоевский. Привычная метонимия времени как «легкого» или «тяжелого» наделяет его, пусть символически, весом. В физике вес — категория скорее привычная, чем необходимая. Силу веса, как и силу тяжести, устанавливают в условиях относительного покоя. Обладающее весом тело под воздействием силы тяжести гнетет некую опору, препятствующую падению. Масса имеет только значение. Сила характеризуется еще и направлением. А время имеет как минимум три направления — прошлое, настоящее и будущее. Сила тяжести и вес равны, когда тело движется равномерно и прямолинейно. Но человек не движется так практически никогда, да и опор у него обычно несколько. «Неподвижным телом на сухой горизонтальной поверхности» человек остается только в гробу. Любые измерения живых здесь заведомо неравноточны. При подъеме с ускорением вес превышает силу тяжести. При спуске понижается. При свободном падении обнуляется. То есть становится равен небытию. Пророк Даниил прочел слово «текел» на стене царя Валтасара: «ты взвешен на весах и найден очень легким». Ночью Валтасар был убит.

Были 70-80-е годы «легче» или «тяжелее» других? Для кого как. Многие мнят их чуть ли не раем. Наши воспоминания подвержены дисторсии — отклонениям, искривляющим подобие объекта при получении его изображения. Но факт остается фактом: именно

в эти годы погибло чудовищное количество поэтов. Большинство из них ушло из жизни добровольно. С тех пор как самоубийство вышло из зоны ханжества, его повелось считать культурным, а не только социологическим или медицинским феноменом. Сложилась целая литература и наука — суицидология. Статистика этого печальнейшего явления хотя и перестала быть тайной за семью печатями, но наличия печатей не отменила. И не по одному обывательскому стереотипу, согласно которому накладывать на себя руки «нехорошо», «неприлично», «морально безответственно». По разным — и многим — причинам цифры постоянно занижаются или, напротив, астрономически завышаются. Но, как бы то ни было, жители планеты Земля кончают с собой каждые 40 секунд. Обладающие минимальными математическими способностями пусть вычисляют абсолютные цифры. Одна из передовых по уровню здравоохранения и образования стран — Южная Корея занимает 3-е место в мире по количеству самоубийств. Суициды прочно закрепились в первой десятке причин смерти. Отмахнуться от этого не удастся, о какой бы социальной категории ни шла речь. Но представители творческих профессий с точки зрения суицидальности лидируют безусловно, а поэты — беспрекословно.

Наиболее трагически и болезненно художники — в широком смысле — переживают безвестность, недооцененность. Но мера как прижизненной знаменитости, так и непризнанности, настолько условна, что ставить ее во главу угла, где вешается или стреляется, травится или использует любой иной способ добровольного ухода поэт, я бы все же не стала. Статус «непризнанного гения» хорош в юности и смешон в зрелости. Поэтому расстаться с жизнью часто так торопятся отмеченные хоть толикой таланта. Владимир Полетаев, москвич из благополучной семьи, студент Литинститута, выделенный из ряда наставниками и ровесниками, опубликованный в гипертиражном «Московском комсомольце», 30 апреля 1970 года шагнул из окна в бездну. Ему было 19 лет. С другой стороны, курганцу Алексею Еранцеву — на 20 лет больше. Ему не помешали удавиться шнуром от утюга через два года после Полетаева ни достаточно ранний прием в Союз писателей, ни выход сборника в престижном «Советском писателе», ни фигурирование имени в статье авторитетнейшего Вадима Кожинова. Еранцев пронзи-

тельно описал хроническое состояние поэта, не зависящее от внешних обстоятельств:

И этот,
В душе разразившийся голод,
Не выжечь,
Не вытравить,
Не утолить...

Так же внешне совсем не плохо все обстояло и с биографией Геннадия Лысенко, которого называют «лучшим дальневосточным поэтом». У него к моменту самоубийства вышли две книги во Владивостоке и Москве, он вел литстудию и сам уже воспитывал поэтическую поросль. Известность не помешала смерти через повешение в 27 лет Бориса Рыжего, молодого отца и лауреата, открывшиеся к концу 80-х многочисленные студии звукозаписи и беременность любимой не остановили полет Александра Башлачева с 8-го этажа. В исследовании Павла Тетюцкого «Самоубийство и писатели» есть мысль о том, что самоубийство «...является находящимся под запретом подтекстом человеческого успеха и счастья... Среди всех наших мечтаний о счастье или успехе таятся кошмарные тенденции саморазрушения».

Это, несомненно, так. Успех в творческом воплощении называется славой, и стремление к ней сознательно или подсознательно преследует каждого, чья деятельность не имеет четких материальных активов. Утверждение, что «самоубийство существовало всегда», тоже не представляется универсальным. Суицид в языческой древности и отношение к самоумерщвлению после давних событий в Галилее принципиально различны по последствиям. Об «интимной простоте смерти» средневекового человека писал историк Филипп Арьес. Смерть Генриха фон Клейста в 1811 г. (застрелился) или Жерара де Нерваля в 1855-м (повесился на садовой решетке) — совсем не то же самое, что смерть Лукреция (бросился на меч) или Петрония Арбитра (вскрыл вены). Самоубийство в христианском мире не просто личный грех. Акт лишения себя жизни усиливает общую, «соборную» вину и отдаляет главную цель христианина — спасение себя и вымаливание спасения мира, «во зле лежащего». Отравление Радищева больше говорит об общественных проблемах начала XIX столетия, чем запрет его книги в столетии предыдущем. «Земля

как будто потеряла силу держать на себе людей», — напишет пристально исследовавший проблему самоубийства Ф.М. Достоевский еще почти через столетие. А в следующем столетии ему ответил Марк Рихтерман, лежа в Боткинской на гемодиализе: «Ведь бывает иногда, что свет, шанс на удачу безнадежно мал (или его нет даже теоретически), а тяжести так много, что и душа не несет...» Опять эта метафорическая тяжесть!

Конечно, главная цель настоящей антологии — показать «подземную» часть литературного процесса определенного временного отрезка и оценить качество этой скрытой, до поры вынутой из сферы публичности части. Но, не учитывая обстоятельства смерти участников, проанализировать сделанное ими объективно невозможно. А продолжать профанирование процесса слишком непрофессионально. Творчество — одна из продуктивных попыток онтологически оправдать человеческое существование, но и один из самых великих соблазнов, выпутаться из сетей которого часто выше человеческих сил. Творчество — неизбежно игра в Бога, в которой играющий — заведомо проигравший. У Бога нет комплексов, нет и не может быть ощущения «недоданности», «недооцененности». А человеческая психика устроена так, что требует «все и сразу», «здесь и сейчас». Ожидание признания, немедленного отклика и понимания — не то же самое, что ожидание автобуса на залузганной остановке. Но ведь и автобуса не каждый дожидается. Топает пешком в дождь и буран. «Задав какой-нибудь вопрос, Маленький принц уже не отступался, пока не получал ответа». Поэзия только кажется ответом. На самом деле — это сплошной вопрос, троп, но совсем не риторическая фигура. Ответы здесь страстно ожидаемы, но ответственный скрыт из вида, как ведущий в передаче «Что? Где? Когда?». И главным немым вопросом является: «Вы меня любите???!!!»

Поводов для самоубийства можно найти сколько угодно в самой счастливой жизни. Но итожащий обиду на весь мир акт остается глубоко иррациональным. А поэты кончают с собой, что ни говори, из-за глобальной обиды на ответное молчание мира — или на отклик, уровнем много ниже ожидаемого. В книге Владимира Полетаева «Небо возвращается к земле», вышедшей в тбилисском издательстве «Мерани» в 1983 г., были и стихи, которые Полетаев

оставил вместо предсмертной записки. Во второй строфе этой небольшой автоэпитафии, как мне кажется, намечена разгадка трагедии — тем более что там присутствует слово «загадка»:

И мы уходим без оглядки
В неведенье и простоту
Затем, что давние загадки
Разгадывать невмоготу.

«Неведение» в этом контексте означает, скорее всего, небытие. Простота символизирует не что иное, как саму смерть. Давняя рецензия Майи Кучерской на книгу французского философа, психолога и музыковеда Владимира Янкелевича так и называлась: «Смерть как простота». В рецензии приводится популярная среди верующих легенда о том, как митрополит Антоний (Блум) на вопрос: «Владыка, что такое смерть?» ответил: «Это проще». Но «проще» — лишь сравнительная степень простого. Вопрос: «проще чего? проще, чем что?» напрашивается сам собой, и Владыка не случайно остановился на полуслове, поскольку каждый отвечает на этот вопрос в течение всей жизни и автономно. Володя Полетаев тоже попытался на него ответить: проще «древних загадок», разгадывать которые «невмоготу».

«Загадки» такого рода для априорно неординарной личности, какой является поэт, неизбежно связаны с Богом. Для Полетаева, человека атеистического по преимуществу поколения, ответ был затемнен и затруднен господствующей идеологией. На примере этой трагедии особенно ясно, насколько серьезных успехов достигли идеологи. Самоубийство лишает смерть простоты, природности и публичности, ставя как совершающего этот акт, так и переживающих его в совершенно иные обстоятельства и порождая иные переживания, нежели самая ранняя, но «естественная» смерть. Чаще всего любящие в принципе не предполагают для своего любимого суицидального исхода, не доверяют угрозам и пограничным состояниям и совершенно к нему не подготовлены. Потому незамечание, пропускание близкими очевидных примет надвигающейся развязки часто кажется неправдоподобным.

Смерть человека, не принявшего Бога, вообще сродни самоубийству. По словам того же Арьеса: «Если… ада больше нет, то и рай меняет свой облик». К периоду короткой жизни Полетаева

свобода как способ жить, «не признавая произвола», стала мировоззренческим фетишем. И юный поэт принял эту схему без длительной рефлексии:

Свобода жить. Свобода жить без страха.
Без страха жить. Без страха умирать…

В антихристианском мире свобода внешне так же нерасторжимо связана с бесстрашием, а страх так же связан с рабством, как и в мире христианском («Не бойся, малое стадо!» Лк. 12, 32). Но если страх Божий поставлен осиливать неврозы и фобии, то страх безбожный преодолевается только смертью, и зачастую — смертью самовольной. В стихах Полетаева подтверждением отсутствия страха, как у многих советских поэтов, служат кощунства — «бесовские колокольни», храм, «семиголовый, как дракон» и т.п. Повторила этот тупиковый путь квазиборьбы и Светлана Цыбина из Кисловодска:

Под рясой крест позолоченный,
На нем Исус опороченный,

словно предвосхищая нынешнее подростковое «отрицалово» уровня Пусси Райот и, по-видимому, просто не зная, как пишется имя Иисуса после русского раскола.

Но не все так просто и с обретенным в муках вопрошания Богом. Игорь Поглазов повесился в неполные четырнадцать лет в декабре 1980-го года. В его последнем стихотворении читаем:

Пажити мои, пажити.
Пожить бы еще, пожить бы.
Со спасения нашего
За Спасителя нашего.

Не дали мне, не дали.
Ангелы обедали.
Встанут, посторонятся,
Даже не поклонятся.

Вина за неотвратимость трагедии всегда выносится вовне, обращается к Богу и людям. Только удержавшийся на краю способен трезво оценить свои помыслы и намерения. Поражающие антологизмом и укорененностью в русском фольклоре стихи удавались Юлии Матониной:

Я посеяла следы —
Выросла дорога.
Там где близко до беды,
Близко и до Бога...

Тем не менее, в 1988-м Матонина повесилась, предоставив мужу и детям самим разбираться в произошедшем.

Глубоко религиозны стихи Сергея Морозова, что не удержало его от нескольких суицидальных попыток. В итоге он бросился с балкона, не дожив до 40 лет, в 1985-м году. Дмитрий Голубков или Павел Мелехин, тем более Владимир Высоцкий, ответивший на многие вопросы, не попадают в антологический ряд, потому что совершили непоправимое, перевалив за 40. Это несправедливо, но избирательность — главный принцип любой антологии. Сергей Морозов мучительно старался осознать,

к чему вселенская гоньба,
что значит в ней твоя судьба,
земля, отчизна, мать.

На мой взгляд, именно ему удалось обозначить свойство трагедии многих стихотворцев 70-80-х:

Какой неотвратимый час!
Упорное преображенье
тревоги, обступившей нас,
в немеркнущее напряженье.

Тревожность как экзистенциальную черту «эпохи застоя» отмечали не раз. «Немеркнущее напряженье» — формулировка, напоминающая о негасимой лампочке под потолком одиночной камеры или палаты в психушке. Теперь, когда в живых осталось не так уж много свидетелей этого явственного изменения качества времени, его магматической кристаллизации, утраты текучести и вообще движения, пришла пора не просто подведения итогов, но анализа физического и химического состава времени. Муж Матониной Василий говорит в интервью: «От того времени у меня осталось ощущение недостатка воздуха, почти физическое ощущение предгрозовой духоты». «Что-то воздуху мне мало», — написал Высоцкий в 1972-м году. Воздух тоже имеет вес, обусловливаемый атмосферным давлением, — 1 кг на см^2. Но давление воздушного столба равно давлению внутри нашего тела, и потому человечество пока не расплющено.

Отчего же так тяжело дышалось именно в 70-80-е? Есть газы тяжелее воздуха — попутные, или углеводородные, растворенные в нефти. В справочнике читаем, что углеводородный газ «оказывает наиболее сильное влияние на центральную нервную систему. При острых отравлениях наблюдается возбуждение, беспричинная веселость, затем наступает головная боль, сонливость, головокружение, усиленное сердцебиение, тошнота». Знакомые симптомы «гибельного восторга». Может, во всем виноват нефтепровод «Дружба-2»? Сорт советской нефти Urals? Бездарное проедание нефтедолларов? Это время характеризуется «стабильностью». Термин «эпоха застоя» появился гораздо позже. Стабильность вылезала наружу панельными пятиэтажками, одинаковой одеждой и секционной мебелью, общим обезличиванием природы и человека.

Какое отношение это имеет к поэзии? А такое, что набор готовой книги могли рассыпать, обнаружив слово «церковь». «Зачистки», безусловно, начались гораздо раньше. У Олега Чухонцева в 1960 году зарубили книгу «Замысел», а потом и следующую — «Имя». Однако окончательно литература поделилась на печатную и непечатную, самиздат и официоз к середине 70-х. В каком-то смысле тотальный стоп-лист давал такие же авансы, как и ранняя смерть, непечатание возвышало автора в собственных глазах и глазах малочисленного читателя. Именно тогда возникло представление о пропорциональности таланта его связям — или их отсутствию — с официальными изданиями. Мечта о читателе на столетия опоздала к производству продукции станка Гутенберга. XIX век довольствовался узким кругом и не плакал. Первые два тома пушкинского «Современника» вышли тиражом 2400 экземпляров. Из них разошлась едва ли треть. Последний том выпущен тиражом вообще 900 экземпляров. О затруднениях с цензурой и напоминать излишне. При этом издателя волновало не количество читателей, а финансовая неуспешность журнала. Фантомная триада «читателя, советчика, врача», как и зашкаливающий суицидальный синдром, разрослись в XX веке на почве всеобщей грамотности и «невроза известности».

Мир никуда не годен, Бог несправедлив, соперник бездарен, друг и любимая «не понимают», «все не так, как надо». Но это еще можно пережить. Нельзя перетерпеть только отсутствие читателя

в таком количестве, которое поэт считает приличествующим своему гению. На меньшее не согласен никто. Однако история литературы ясно показывает, что и дарование, и количество написанного, не говоря о качестве, весьма опосредованного связано с числом оценивших эти величины по достоинству. Первое издание «Камня» Мандельштама вышло тиражом 300 экземпляров на средства автора и содержало 23 стихотворения. Третье — перевалило за 3000 и заключало 76 стихотворений. За десятилетие в среднем писалось по 5 стихотворений в год. Такую «производительность» Мандельштам не превышал в самые тучные годы. Зато в воронежской ссылке создал четверть всего наследия.

Процент самоубийств среди поэтов не сильно снизился в связи с распространением интернета и появлением «стихиры», хотя, казалось бы, проблема «непубликабельности» потеряла актуальность. Но психическая организация не изменилась, как и вектор претензий. Недостаточное внимание литературной среды или «толстых» журналов, всеобщие «ложь и лицемерие» по-прежнему способны привести к точке бифуркации. И все же именно 70-е и 80-е годы можно назвать наиболее моровыми для поэтов, сравнимыми со страшным литературицидом (термин Артюра Рембо) начала XX века. Поэты составляют до двух третей объема любой энциклопедии самоубийств.

Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
Ни тяготы в душе, ни пороха в нагане,
Ни самого нагана. Видит Бог,
Чтоб застрелиться тут, не надо ничего, —

уверял один из самых признанных авторов самиздата и авторитетов сегодняшних 30-летних, «альтернативный Бродский» Леонид Аронзон.

Крымчанин Ефим Зубков писал стихи, в целом традиционные, но принципиально без знаков препинания. Это уже было основанием не публиковать их, хотя Ефима однажды даже показали по телевизору. Он кончил жизнь в петле, не дождавшись своего 30-летия. Зубков метко выразил взаимосвязь поколения и времени:

вот она кружит
над нашей страной
общей судьбы

торопливая стая
время иное
и стая иная
стая иная
и время долой

«Стайность», поиск «своих» в разной степени была присуща поэтическому кругу всегда, никогда не отменяя одиночества, культивируемого и прокламируемого в стихах, как и другие виды человеческого неблагополучия:

Не искупленье — цель,
Свободное страданье –
Предмет и страсть.

Это строки чемпиона андеграундного существования Николая Пророкова, долгое время жившего в подвале булгаковского Мастера в Мансуровском переулке, отвергавшего любые социальные институции и тоже покончившего с собой. Сегодняшняя стайность, тусовочность обладает совершенно иным набором качеств, лишенным примет «свободного страданья». Все друг друга беспереборно нахваливают и поздравляют с какими-то призрачными достижениями. Это связано прежде всего с постмодернистским размыванием понятия дара — совокупности признаков готовности к определенной деятельности. По большому счету, что такое поэтический дар, не было достоверно известно никогда. Но каждый из причастных знал его мерило и все коэффициенты, и в70-е дождаться похвалы за стихи от «своих» было недостижимым блаженством. Требования к качеству поэтического текста, как правило, превышали возможности абсолютного большинства фигурантов, а познания в этой области долженствовали быть исчерпывающими — или не брались при общении в расчет. Гением поэт мог считать только сам себя, ни на кого не опираясь. «Жизнь и литература менялись местами. Литература была важнее жизни», — справедливо заметила Ольга Медведкова.

Ради литературы сплошь и рядом отказывались от жизни сперва в переносном, а в случае неудачи и в буквальном смысле. При этом калорийность стихов была неизмеримо выше нынешней и часто служила единственным источником питания и автора, и читателя. Нищеты никто не боялся и не обращал на нее внимания. Жизнь

без денег не вела к смерти от истощения — плавленый сырок стоил 14 коп., пакет молока — 16 коп., батон «Нарезной» — 13 коп. Отсутствие книг, считавшихся необходимыми для вхождения в круг, преодолевалось ночными бдениями с подложенной под пишущую машинку тряпкой. «Эрика» берет четыре копии» (Галич). Мы ухитрялись на слабенькой «Москве» вырубать по десятку, подслеповатых, но читаемых. Новеллу «о том, что происходит, когда не происходит ничего» (Вл. Соколов), никто бы и в руки не взял. Читать ее уцелевшие вынуждены лишь теперь. Скучнейшее, надо сказать, повествование. Тогда же изо дня в день происходило чудо открытия наглухо запертого и постижения умонепостигаемого.

При всем при том одиночество 70-х было каким-то одновременно разрушительно едким и истощающе плодотворным, и, чем дальше от Москвы, тем губительнее. Страх одиночества теперь, когда в любое время суток можно связаться с любым знакомым и незнакомым и вести с ними пространные виртуальные дискуссии, как это ни парадоксально, многажды превышает тот, мучивший в безвоздушье 70-х. Поэтому и принимают в хоровод всех, кто оказался на поляне. Нехватка воздуха, тысячу раз оговоренная и воспетая, тогда была обусловлена не только общественной гипоксией, но и психологической перегрузкой. Поэзия еще сохраняла атрибуты высокого служения, миссии, была еще целью, а не средством. И пастернаковское «строки с кровью убивают» действовало на полных оборотах, а не просто щекотало нервы в состоянии абстиненции.

«О, время, — ты потеря крови…», — Марк Рихтерман тоже ведал, о чем говорил, умирая от почечной недостаточности. Сердечная недостаточность убивала вернее петли и заряда охотничьего ружья. Творческое расслоение в литературе было сродни нынешней пропасти между олигархом и бомжем. Удача не маячила за окном отверженных и не покидала избранных, но избранных государством часто раньше, чем читателем, и навязанных ему раньше, чем он был готов совершить самостоятельный выбор. Совершивших же его время записывало в стан несчастливцев, казалось, неотменимо. О «заболевании неудачливостью» писал Всеволод Некрасов в статье, посвященной Михаилу Соковнину. В исправительно-трудовых учреждениях бытует такое наказание — «лишение ларьком». Поэтов описываемого времени обнесли судьбой, а значит, лишили

слова и имени произносящего это слово, что верно подметил повесившийся в 1975-м Вячеслав Терентьев:

Судьба утратила значенье.

Слова утратили звучанье.

Пресловутое «ожидание перемен» выматывало, измочаливало пуще нужды и безвременья. «Столкнулись годы лбами», — обозначил Василий Бетехтин, которого занесло в Киргизию, где он и погиб неизвестно как и когда, но, скорее всего, самовольно и в 80-х.

Бог Поэзии, принц Нищета,

О не все ж без конца выбирать!

Слово — жить — бумеранг — умирать.

Это Игорь Бухбиндер, ставший одним из неповторимых голосов азиатско-русского андеграунда 70-х и одной из ярчайших поэтических звезд над Киргизским Алатау. Михаил Озмитель, до сих пор не покинувший этих мест, писал о друге: «Ему надо было сказать: «Игорь, мы тебя не печатаем, потому что ты политически неблагонадежен». Этого-то наши оппоненты сказать не могли, потому что сами себя числили по ведомству свободомыслящих, но не диссидентов. Поэтому прозвучало то, что, в конце концов, и должно было прозвучать, именно этого мы ждали и добивались: нас, а значит, и Игоря, стали обвинять в поэтической неграмотности!» Бухбиндер в своей недолгой творческой жизни, пока не умер в 83-м от астмы, недуга, словно символизирующего эпоху («мы бредим от удушья» у Высоцкого), тоже бился над разгадкой времени, меняющего химический состав:

Для чего я над временем горблюсь?

Сердце мучу и воду мучу́ ...

Пушкинское «они любить умеют только мертвых» при Брежневе и после, в пору генсекоцида, работало непоследовательно. Мертвых не любили, возможно, еще больше, чем живых. С живыми всегда можно как-то справиться. Правда, книга одного из немногих радостных и светлых поэтов антологии Руслана Галимова вышла тотчас после его смерти от острого лейкоза в 1982-м году. А вот посмертный диплом ЦК ВЛКСМ — уже на грани издевательства. Но тогдашние засидевшиеся в комсомольцах функционеры были еще и не на такое горазды. Их лукавство и иезуитская изворотливость границ не имели. Посмертная — первая на Родине — книга Владимира Высоцкого

«Нерв» была снабжена такой аннотацией: «В сборник вошли произведения широко известные, а также публикующиеся впервые». Впору поставить смайлик с кубиками белоснежных зубов, не стискивай мышцы лица совсем другая гримаса. А ведь Высоцкий был не просто известнейшим в своем времени, но и благополучнейшим из поэтов уже фактом органичного вписывания в магнитофонную культуру, действительно «звучал из каждого окна», по выражению Валерия Золотухина. А хотел быть настоящим, не магнитофонным!

Если бы трагедия объяснялась медицински! Созидательный интенсив поэзии представленного времени был таков, что переутомление подкрадывалось незаметно и набрасывалось на жертву стремительно, вызывая депрессию с предсказуемым финалом. В прямом боестолкновении уйти с линии огня удается не всем. Да не все и хотят покинуть поле боя — иначе бы не было подвигов. Плюсуем сюда плохое питание и неистовое подпитывание жидкостью, оказывающей успокаивающее и подавляющее действие на центральную нервную систему.

Радости, ярости, горести дым
Так и ведет помереть молодым.

Это из стихотворения воронежца Сергея Попова, слава Богу, перескочившего бездну, в которую упали авторы антологии.

Книга — один из способов победить время. Видимо, поэтому новое исчисление вечности («книга недели», «книга месяца») так старательно, хотя пока и недостаточно успешно, сводит книгу на нет, лишая ее силы тяжести. Будем наивно надеяться, что очередному тому антологии, посвященной памяти рано ушедших поэтов, эта опасность не угрожает. Или такая угроза слишком слаба против нашей памяти.

ВЕРЛИБРУ В ПАНИКУ.
На чем строится борьба с силлабо-тоникой

Казалось бы, проблема, если она когда-нибудь и существовала, давно себя изжила. Достоевское «все позволено» развернулось в полную силу прежде всего в искусстве. А в литературе и подавно. Пишите как и что хотите, и непременно найдется издание (конкурс, премия), которому вы окажетесь интересны или нужны для каких-то таинственных маркетинговых целей. Отсутствие читателя давно никому не мешает и никого не смущает. Читатель превратился в этакого Гудвина великого и ужасного, голова которого торчит из одного угла, а слабый голос раздается из другого.

Тем не менее, есть один пункт, из-за которого в нашем стационаре время от времени возобновляется конфликт интересов, и пациент, объявивший себя Наполеоном, яростно оспаривает соседа по палате, утверждающего, что он — Навуходоносор. Этот обостряющийся при всякой перемене погоды диспут касается отнюдь не политической платформы, но поэтической формы. Верлибр и метрическое (квантитативное, изохронное) стихосложение силами своих приверженцев выволакивают друг друга «за волосья на двор» и чешут шпандырем доводов, невзирая на то, что поэтический двор сузился до размеров и функционала этого самого шпандыря — ременного кольца, которым сапожники крепят работу к колену в целях придержания.

Почему это происходит и есть ли средство успокоения страстей? Кто, кому и когда в последний раз мешал самовыразиться свободным нерифмованным стихом? Кого за подборку или книгу верлибров в последние (как и в предыдущие) десятилетия подвергли репрессиям или гражданской казни? Напротив! Фейсбучного бана или корпоративной оплеухи удостаиваются авторы совершенно традиционных регулярных текстов, как это недавно произошло в Израиле между двумя русскоязычными литераторами. Оба, как подорванные, пишут при сем в рифму.

Все это было бы смешно... Однако в периодическом возобновлении споров «традиционалистов» и «новаторов» кроется нечто, настолько более важное, чем формальная сторона, что говорить об этом приходится снова и снова. Верлибр не стал — и, уверена, никогда не станет — магистральной формой русского стиха. Даже

в Серебряном веке, как справедливо отмечают М. Гаспаров и Н. Богомолов, верлибр не был массовым явлением. Самый известный русский верлибр принадлежит А. Крученых:

дыр бул щыл
убешщур
скум
вы со бу
р л эз

И то, что не свободным стихом написанные шедевры Блока, или не чувственные верлибры Цветаевой, или не глава ахматовского «Реквиема», а поэтическое юродство канувшего во тьму забвения будетлянина приобрело черты образца, весьма ярко характеризует особенности восприятия верлибра русским ухом и глазом. Разве что еще первые строки «Заклятия смехом» юного Велимира Хлебникова всплывают в памяти:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
И т.д.

В России поэзия всегда заключала в себе функцию запоминания. Математический гений — академик Колмогоров — говорил, что после прочтения стихов возникает желание немедленного повторения. Для этого, вне всякого сомнения, наилучшим образом и организована рифмометрическая композиционная поэзия. Верлибр к подобному не предназначен. Этот номер со свободным стихом если и проходит, то с усилием и внутренним сопротивлением. Даже «Я бы хотела жить с вами в маленьком городе» или «Она пришла с мороза...» дальше первой строки запоминаются с большим скрипом. Это не делает хороший верлибр хуже, но заведомо отодвигает его на периферию русского поэтического мира. На Западе стихи не учат наизусть лет 150, поэтому и воцарение верлибра в XX столетии там никого не смущает.

Говорить о «заемности» силлабо-тонических (слогоударных) размеров, так же провокативно, как подсчитывать процент иностранной крови в человеке, принадлежащем русскокультурному миру и считающем себя русским. За три века все эти ямбы и хореи, амфибрахии и дактили вошли в плоть и кровь нашу, и «колом» их «оттудова не вышибить» еще очень долго, вопреки всем

усилиям заинтересованных. Желающих подробностей отсылаю к статье А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова «Модель ритмического строя русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха» в сборнике «Русское стихосложение» (М.: Наука, 1985). Наш язык и наша внутренняя метрическая основа оказались идеально приспособленными именно для ставших классическими двух и трехсложных размеров, нравится это кому-либо или не нравится.

Точно так же от такого мастера, как В. Куприянов, чистой провокацией воспринимаются слова об ограниченности — чуть ли не исчерпанности — рифмы. Для того чтобы убедиться в обратном, достаточно прочесть хотя бы «Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика» М. Гаспарова. Способы рифмовки в русской поэзии столь всевозможны, а морфологические вероятности столь разнообразны, что, как говорится, на наш век хватит. К тому же рифма — феномен контекстуальный, и пресловутые «кровь» — «любовь», поставленные в разные синтаксические условия, обретают совершенно различные коннотации. Ишь ведь, что учудил хитроумный Пушкин в «Онегине» с замыленной уже в его время рифмой:

И вот уже трещат **морозы**
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы **розы**;
На, вот возьми ее скорей!)
(Выделено мной. — **МК**)

Стихоподобие верлибра, сколько бы ни твердили о том, что он «не проза», более того — «сложнее прозы», от собственно прозы отличается лишь графически — путем разбиения на строки или таким анахронизмом, как написанием первого слова в стихе с заглавной буквы. Никаким иным способом это отличие зафиксировать неосуществимо. Интонационно, «с голоса», любую прозу можно прочесть с поэтическим «подвывом» и на этом основании объявить ее верлибром. Затруднение составляет лишь то обстоятельство, что, в отличие от «мысли, вооруженной рифмами», то есть регулярного стихосложения, верлибр в силу специфики построения фразы, теряет звукоряд, лишается эвфонии, имеющей в стихах особое значение и несущей особую нагрузку.

К тому же сегодня многие авторы записывают «традиционные» как прозу. Зачем они это делают, разберемся в другой раз. Лучше поговорим о принципиальном. В. Куприянов, усердно защищая верлибр и верлибристов, хотя на них никто не нападает, не раз подчеркивал, что образцом этой формы «является любой сакральный текст, гимнография». Священник Алексий Агапов в блестящей работе «В поисках существенных дефиниций молитвословного стиха» также указывает: «Отсутствие в церковнославянском молитвословном стихе строгого метра и регулярной рифмы роднит его со свободным стихом». Позволю себе напомнить слова Н. Гумилева из рецензии 1910 г.: «В первые века христианства, когда экстаз был так же обычен, как теперь скептицизм, почти не было общих молитв, исключая ветхозаветных, и каждый член общины невольно создавал свое собственное обращение к Богу, иногда из одной фразы, из двух-трех слов. Но зато эти слова были спаяны между собою, как атомы алмаза; про них было сказано, что прежде пройдет небо и земля, чем изменится хотя йота Писания. И позднейшие составители молитв собирали их в венки уже расцененными рядом столетий».

Вообще отсутствие метра и рифмы совершенно не обязательно ведут к отсутствию в тексте признаков поэзии. Иначе мы не говорили бы о «поэтической прозе», «поэтическом кинематографе» или «поэтическом взгляде на жизнь». В статье священника Агапова читаем: «Оппозиция «стих — проза» не была актуальной для средневекового словесного искусства на Руси. Вместо нее существовали иные: например, жанровое противопоставление «текст для пения — текст для декламации» (церковные молитвословия относятся, разумеется, к «песенному» формату). Стихов в «графическом» смысле слова не существовало до появления в XVII в. виршей». Эта очевидная констатация снимает и мнимое «первенство», и ложную «вторичность» стихоформ и закрывает тему.

Наличие поэзии с античных времен определяется отношением к природе вещей, а не формальными признаках. Как пишет Ю. Орлицкий: «При всем внешнем типологическом сходстве различных дописьменных форм стиха (в первую очередь — так называемого молитвословного) с современным верлибром, следует признать, что исторически это совершенно разные явления.

Устный, фольклорный «предверлибр» сложился до трехвековой традиции «несвободного» русского стиха, а современный — вырос из него. Он возник путем постепенного отказа поэтов от внешних признаков стиховой речи...» И о. Алексий (Агапов) подчеркивает, что важнейшим функциональным качеством церковной молитвы является «свобода личного опыта в пределах единой традиции».

Именно с точки зрения традиции, канона метрическая поэзия и связана с православной молитвенной практикой. Более того: на ней и держится. Церковная молитва ритмически сохраняется такими приемами, как хиазм и анафора. Хиазм — это поэтическое «перекрещивание», по Квятковскому, «в двух соседних предложениях (или словосочетаниях), построенных на синтаксическом параллелизме, второе предложение (или сочетание) строится в обратной последовательности членов». Самый простой пример — из М. Петровых: «Я не могу тебя забыть /И помнить не могу» или из Лермонтова: «Делить веселье — все готовы: / Никто не хочет грусть делить». Ср. в Первом Соборном послании св. Ап. Иоанна Богослова:

потому что любовь от Бога,
и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога.
Кто не любит, тот не познал Бога,
потому что Бог есть любовь.

Надо ли говорить, какую роль хиазм как прием играет в русской «размерной» поэзии, сплошь афористической. Даже вынесенная в заголовок цитата из стихотворения А. Еременко является хиазмом: «Верлибру в панику и панике в угоду». А хиастические каламбуры (по классификации Э. Береговской) обусловливают легкость и естественность запоминания метрических стихов. Взять хоть В. Гиляровского:

В России две напасти:
Внизу — власть тьмы,
А наверху — тьма власти.

Анафора — это повторение однородных звуков, слов либо словосочетаний в начале каждой строки или в начале каждой последующей строфы. В буквальном переводе это слово означает «единоначалие» или «вынесение вверх». Современный поэт Амарсана Улзытуев свою поэтику почти всю построил на анафорах, отказав-

шись от «заднестрочной» рифмы. Великолепный К. Тарановский, которого любит цитировать В. Куприянов, отметил анафорический строй акафистов, каждая строка которых начинается со слова «Радуйся». Добавим к этому молитву Господню:

Да святится Имя Твое,
Да приидет Царствие Твое,
Да будет воля Твоя.

А теперь проведем немудрящий эксперимент. Изымем анафору «Это», с которой начинается каждый стих известной строфы Пастернака. Получаем:

круто налившийся свист,
щелканье сдавленных льдинок,
ночь, леденящая лист,
двух соловьев поединок.

Меняется не только размер, но весь строй и смысл, ровно так же, как в Отче наш, если отнять переднесловное «да». Единоначалие выносит стихи вверх, если внутри них все элементы спаяны друг с другом. Верлибры с такой спайкой можно перечитать на пальцах одной руки. Метр и рифма — залог «молитвословности» русской квантитативной поэзии при прочей равной несравнимости с молитвой церковной — образцом «горения духа при трезвенном внимании к Богу» (Феофан Затворник), а не поединком «двух соловьев».

Я бы сказала, что приверженность к регулярности есть главное препятствие на пути к полному обмирщению поэзии. И если с точки зрения древности церковнославянская традиция тяготеет к верлибру, то с точки зрения традиции современный верлибр и есть такая полностью обмирщенная форма, граничащая, по определению стиховеда С. Кормилова, с маргинальностью. Регулярная поэзия и верлибр давно поменялись местами в литературном процессе. Увы, большинство прочитанных верлибров свидетельствуют о попытке скрыть отсутствие дарования — и не более того. Почему так происходит, объяснить в короткой заметке едва ли возможно и уместно.

При этом, подчеркну, верлибр давно не «гость случайный» в наших пенатах. И если бы его приверженцы не отстаивали в поэзии каких-то особых прав, — например, не возмущались бы все громче, что этот подвид не изучается в школе, то и ответного недоумения

не получали бы. Настырное правокачание сегодня — прерогатива меньшинств. Чтобы стать равным, следует научиться признавать первенство. Пока что русский верлибр не дал ни одного поэта, признанного великим не в своем кружке, а в обществе, которое, сколь бы ни понизился в нем градус внимания к поэтическому творчеству, все еще отлично понимает, кто принц, а кто нищий. Принцы продолжают рифмовать — и нет им ни дна, ни покрышки. А в остальном — все абсолютно свободны. Как говорил Томас Стернз Элиот: «Автор верлибра свободен во всем, если не считать необходимости создавать хорошие стихи».

БЛЕСНА ЗАДЕЛА КАМЕНЬ.
Игорь Шкляревский — собиратель радости

Я долго не могла подобраться к цели, нарушила все обещанные сроки, чего обычно стараюсь избегать, чтобы не мучиться рефлексией, и все не писала и не писала об этой книге. И все читала и читала ее, прерываясь на недели для усваивания, как верблюд. В тексте такое обстоятельство, как и все остальные, тоже предусмотрено: «...эта книга — для прерывистого чтения». Кажется, Игорь Шляревский предусмотрел и спровоцировал все варианты — не только способ чтения.

Что можно написать о книге, которая собственной полнотой себя исчерпывает? Ее можно только цитировать. Но жанр рецензии — или дискуссии — этого не предполагает, да и цитировать текст «Золотой блесны» бессмысленно: ее можно лишь воспроизводить путем переписывания — практически без изъятий. И где кончается прочтение и начинается вчитывание, никто не знает.

Жанр «Золотой блесны» неопределим. Что это? Мемуары о запретной, а к концу беззапретной ловле семги в районе Кольского полуострова? Нет! В мемуарах соблюдается некая, чащеискусственная, последовательность событий, скрепленная претензией на документальность. А тут — сплошные «флэшбеки», как в хорошем кино, перебросы во времени и пространстве, потому что ни того и ни другого для мысли нет. Если это мемуары, то самой семги — или ее лоцмана, следящего, как «в свою реку идет она из Баренцева моря и Атлантического океана, только в свою реку, минуя все другие». Дневник? Для

дневника характерна фрагментарность, а для «Золотой блесны» — извилистая непрерывность. В дневнике присутствует датирование, бесконечно важное для записывающего и не имеющее ни малейшего значения для читающего, если он, например, не историк или археограф, и, как правило, спутанное — десятилетие туда, столетие сюда, потому что никакая память не линейна. Но какие даты у вечности? «Все мы — сироты вечности...», — так написано в «Блесне». Сирота часто не уверен и в дате собственного рождения, ее выбирают опекуны. Шкляревский признается: «Не понимаю времени и не ношу часы. Тайна, которой нет». Какой же дневник без постоянного сверяния безнадежно отстающих часов?

Ну, тогда давайте займемся аналогами — ведь любая книга, кроме Библии, рождена от других книг — и в первую очередь от Библии. «Ни дня без строчки»? Это замечательные зарисовки и калорийные обрывки ненаписанного. А «Блесна» — вещь начатая и законченная. В ней есть сюжет, есть герои — от Марухина и галереи рыбинспекторов до Мигеля Сервантеса. Ее можно глагольно пересказать: «ехали-приехали», «промокли-высохли», «поели-попили», «поплыли-наловили». Сборник максим по типу Ларошфуко? Но максимы — это законченные, обработанные стилем и стилом нравоучительные изречения. В «Блесне» мысль рождается в процессе писания, а не наоборот, и не поучает, а, скорее, разучивает, разрушая стереотипы, как любая стоящая мысль, и, будучи записанной, являет собой «наглядное пособие для неожиданных соединений и возможностей».

Все, абсолютно все предусмотрено! «На облаках не ставят номера. И эта книга начинается с любой страницы, где открываешь, там она и начинается». Когда-то Катаев так писал «Волшебный рог Оберона». Но ненумерованные облака мысли — разве такой жанр существует? Нет, его создал Игорь Шкляревский. Вернее, создает на наших читающих — и то и дело отрывающихся от чтения глазах! Это книга рождения мысли без пресловутого: «И тут я подумал...». Между «подумал» и «записал» дистанция непреодолимая. В «Блесне» таких зазоров нет! Мысль и письмо неразрывны, перетекая одно в другое, как воды моря перетекают в реку телом семги.

«...я вижу вспышку на блесне Олега». Мысль ловится на блесну — и вообще на всю хитрую снасть развитого письма —

великого, сугубо человеческого дара, бездарно растрачиваемого в сотнях пустых страниц без единой вспышки. Как у Батюшкова в «Видении на берегах Леты», которая неведомо почему, но, наверное, от противного не раз вспоминалась мне в период «прерывистого чтения» «Блесны»:

...На эту груду
Смотри, здесь тысячи листов,
Священной пылию покрытых,
Печатью мелкою убитых,
И нет ера ни одного.

Задача состоит «лишь» в подборе «ера» правильной блесны с учетом яркости света и быстроты воды жизни. «Семга бьет по блесне!» Искусство одновременного рождения и записывания мысли связано с сопротивлением. Сопротивление рыбы человеку описал Хемингуэй в «Старике и море». Человеку сопротивляется вся природа. В природе ничто не любит и не принимает человека — завоевателя и победителя. Но человеку сопротивляется и его собственная мысль. «В своем последнем взрыве несогласия» выгибается и бьется «почти на берегу» почти пойманная семга мысли. Окончательно вытащить ее на берег страницы удается в случае исключительно грамотного подбора снасти. «Все ненаписанное гениальнее, если не дали записать». Безусловно! Но подозрение в мысли убивает не реже, а чаще, чем запись мысли, которую всегда есть шанс оспорить.

«Бесписьменный», неграмотный Сократ пьет смертельную цикуту, а образованный Аристотель спасается от преследования. Правда, с учениками — перипатетиками — он проговаривал свою «Поэтику» до того, как записывал: «Так как нам свойственно по природе подражание, и гармония, и ритм, — а ясно, что метры части ритма, — то люди, одаренные с детства особенной склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций». Шкляревский «понемногу» возвращает права импровизации и уравнивает ее с усердием регулярности. Это не проза в собственном событийно-повествовательном смысле. Это «какстихи» — так же интуитивно, только самую малость менее стихийно и более социально. В Умбе лов семги связан с отсутствием работы и необходимостью прокорма. Ученые люди называют подобный процесс экстериоризацией — выводом неявного состояния мышления в яв-

ное состояние произведения. Вроде того как мечта о семге приводит к ловле семги со всеми сопутствующими приключениями.

— Это не мысль. Просто пришло, и я сказал.

— Сейчас?

— Да, сейчас, на ходу.

Так отнекивается Шкляревский. И, как ни трудно в это поверить, приходится с ним согласиться. Потому что иначе «Золотая блесна» потускнеет. «...в этой книге я — не сочинитель, я — собиратель радостей, которые не нужно покупать за деньги».

Мне еще никогда так трудно не давалось выражение простого мнения о прочитанном! Удивительно, но о вещи, близкой к совершенству, писать тяжело и практически нечего — там все написано. До «Блесны» я думала, что тяжелее всего писать об универсуме «Капитанской дочки». Нужна дистанция — и очень значительная. С «Капитанской дочкой» такая дистанция нашагалась. Но если времени нет, то сколько ждать, покуда она возникнет? И как не обмануться?

«Блесна вошла в струю, блесна задела камень. Я на связи с водой...» Если сегодняшний ленивый, клиповый, окамененный читатель задет книгой «собирателя радостей», значит, связь восстановлена.

МЕЖДУ ОДИССЕЕМ И ЭНЕЕМ. Бесстрашие Инны Кабыш

Никакой специальной «женской» поэзии, конечно, не существует. Родовые окончания и привязанные к ним метры и рифмы — разные, но родовые муки созидания — одинаковы независимо от пола. По судьбам же судя, мужчины-стихотворцы мучаются сильнее, хотя в Книге Бытия Создатель именно «жене сказал»: ***в болезни будешь рождать детей***; ***и к мужу твоему влечение твое, и он будет господствовать над тобою*** (Быт.3:16). Но сказано это конкретно о физиологии и лишь метафорически применимо к творчеству, что мы привычно и делаем.

С гендерной точки зрения женщины, пишущие по-русски, обречены не столько на боль и господствует над ними не столько мужчина — «влечение» мотивирует творчество обоих половин человечества, а страдают и те, кто лишен дара. Но русских поэтов

в женском обличии вот уже более века стерегут в куцем проливе жизни, словно коллективного Одиссея-Энея-Ясона, две главные опасности — неизбежные, как Сцилла и Харибда между Сицилией и Калабрией. Имя им: Ахматова и Цветаева.

Одиссей преодолел особо охраняемые острова, пожертвовав шестью братьями-аргонавтами. Повезло тем, кто, как Ясон или Эней, миновали ахматовскую остроконечную скалу, которой не страшны боевые ждановские стрелы, и крутую, как в мощном миксере, цветаевскую водоверть. Им никем, кроме себя, жертвовать не пришлось.

Хотя мифологическими мореплавателями были сплошь мужчины, не забудем, что Сциллу превратили в чудовище женщины — то ли волшебница Кирка, то ли нимфа Амфитрита (не простили строчку: «Я научила женщин говорить»?). Однако в поэзии нашей, многообразной и неразгаданной, как Фестский диск, есть женские воплощения Ясона и Энея — от Варвары Малахиевой-Мирович и Марии Петровых до Юнны Мориц и Олеси Николаевой.

Инна Кабыш — также из миновавших соблазн на грани кошмара. Если продолжать аналогию с «Энеидой», Кумская сивилла нового времени отправила ее закладывать собственный Рим с пробного камня. Поэтому заявление в первом же стихотворении новой книги: «никого, ничего не боюсь я» имеет под собой все основания. Чего ж, действительно, бояться, если смертельный Мессинский пролив хитроумно обойден?

Но есть и другие начала бесстрашия. Это — потеря нажитого багажа, то бишь стереотипов. Кабыш — цитируема, в отличие от абсолютного большинства стихопишущих, а не шоубизничающих современников. «Кто варит варенье в июле» и про Золотую Орду — Москву знают все причастные. А если забывают автора, то тем лучше: это — признак «народности» согласно всем учебникам литературы. Именно сей предмет, а не призрачные надежды на прижизненное увенчание дает Инне Кабыш хлеб как насущный, так и поэтический: она преподает литературу в школе и твердо знает оба ее берега — традицию и поиск. Знает и синдром забывчивости имени автора не на уровне фольклора, а на уровне бойкота — многолетнего замалчивания этого имени, «внемедийности». С увенчанием вообще никто особенно не торопится: премия «Поэт» бестрепетно миновала даже Беллу Ахмадулину.

Испытание на «крупность» со времен, когда стихотворцы ориентировались на Байрона или Шиллера, в русской поэзии включает большие формы. И здесь Кабыш даст сто очков вперед многим. Грузоизмещение ее — не скажу: поэм, поскольку жанры представленных эпических вещей трудноназываемы, ибо новы, — переворачивает все представления о журнально-издательской логистике. Но не только потому, что крупные конфигурации требуют крупных капель пота на лбу исследователя, а не кратких предисловий, я не берусь о них писать. На мой взгляд, в затянувшемся и запутавшемся в терминах преодолении Серебряного века пострадала прежде всего русская лирика. Вероятно, лирическому высказыванию мешает необычайно усложнившийся — и этим в том числе оттолкнувший широкого читателя — язык поэзии. Меня в первую очередь волновало, как поэт, которого мне довелось знать буквально с первых шагов по зыбкой литературной стезе, справится с дыханием в чудовищно разреженном из-за сверхплотности лирическом воздухе. Но, видимо, сказывается порода: Эней ведь не ринулся сломя голову в Троянскую войну, а лишь когда Ахилл напал на него. Бесстрашие Кабыш тут заключается в верности главной теме лирической поэзии — любви, а мудрость — в умении держать паузу и заговорить ровно тогда, когда остальные замолчали. Скажете: молчание поэта — мука, а не мудрость? Когда как...

Инну Кабыш всегда отличала броская афористичность и барочная парафразность (для знатоков она теперь называется центонностью), способствующая одному из основных — и стремительно утрачиваемых — признаков поэзии: запоминаемости (знатоки называют это «мнемонической культурой»). Самопроизвольная запоминаемость стихов связывает их с сакральными текстами — молитвами. Скажете: лучше всего запоминаются надписи на заборах? Что ж! Дьявол — обезьяна Бога, и на каждую молитву найдется своя антимолитва. Но в эпоху повышенной поэтической замысловатости (хотелось бы выразиться диалектно: закумыристости) Кабыш вдруг заговорила столь просто, что эта пастернаковская «неслыханная» простота иной раз кажется чуть ли не нарочитой. Но говорить сегодня в поэзии естественно, как на сердце легло — право, нечто сродни героизму.

Бог дал –
Бог взял –
и Бог вернул обратно:
жила-
и умерла –
и ожила.

Осталась просодия, игровая ироническая интонация, по которой авторство Кабыш узнается с первых строк. Но стихи новой книги — истинно новые не только по дате написания, но по внутреннему преображению и обретенному в безмолвии смирению, которое паче дерзости. И цитировать их по-прежнему хочется — и завидки иной раз берут, что уж там:

Как я раньше боялась распада,
как боялась!-
что твой Дориан.
А теперь понимаю — не надо:
красота и порядок — обман.

Поспорили с Кантом и Достоевским. Преодолели варенье в июле — от него остался «Свадебный марш» Мендельсона, и то по касательной иронии. Пережили дориангреевские фобии. Теперь предстоит заново обрести и покорить читателя. Он, вопреки технологично распространенному мнению, умен и разборчив. Читатель учтет, что расстояние между Одиссеем и Энеем невелико. Примерно как между скалой и водоворотом.

С ПОЭТОМ НА ЗАПЯТКАХ.
Избирательная барочность Новеллы Матвеевой

Уход Новеллы Матвеевой 4 сентября 2016 года заютюбили. Только несколько верных в соцсетях — мелкоячеистом решете мгновенно устаревающих новостей — выложили стихи. А так — сплошь песни. Они прекрасны — на них поколения выросли. Но Шаламов сказал, что песни молодой поэтессы служат для нее прозой. «Мяч, оставшийся в небе» и другая проза еще не были написаны. Что имел в виду суровый Варлам? Вероятно, большую по сравнению с не поющимися стихами простоту и воспринимаемость песни.

Но, как бы там ни было, 4 года назад мы потеряли уже не поэтессу и тем более не барда, а крупнейшего поэта нашего времени. Пожертвовавшего полом, возрастом, «желаньем славы» — мелкой монетой душевных блужданий — и в награду обретшего «то, что лучше красоты» — слепой, неколебимый свет истины, не подвластной времени:

Свет идет слепцом,
Свет шествует Гомером!

Русская европеянка, наследница и сестра странников и созерцателей, аскетов и гурманов мировой культуры, она вела родословную от златоголосой Эллады, в этой колыбели видела свои прекрасные сны. А про песни сама говорила: «Я слово «барды» не люблю и называю авторов песен «полигимники». Я и себя отношу к полигимникам. От слова «Полигимния» — муза песнопения». Ничего против песен не имею. Но ютюбная реакция на кончину Новеллы Николаевны — свидетельство тревожное. Словно бы это сама поэзия без гитарных подпорок рухнула наконец на радость многим. Песни ее развлекали, отогревали, утешали. Музыка лилась естественно, одновременно со словом. Но ВЕЛИКОЕ РУССКОЕ СЛОВО жгло ее сердце и прикипало к ладоням. Новелла Матвеева прошла крестный путь поэта, ни разу не изменив форме и рифме, бедности и безвестности — главным для нее эстетическим и социальным поводырям Поэта. Она написала больше 30 книг стихов и прозы. И понимала, чем отступление от классического метра пагубно, во всяком случае для русской поэзии и чем чревато:

Завидую далеким временам,
Когда сонет мешал болтать поэтам.

Болтливость, необязательность и приблизительность сегодняшнего виршегонства, бесконтрольная, не ограниченная формой вариативность стиха — только видимость, «потемкинская деревня», за которой прячутся куда более уродливые и необратимые деформации. На фундаменте рифмы держится русский поэтический дом, без нее он оползает в овраг и становится непригодным для жизни:

Но рифмы — крылья слов.
Слова же — крылья действий.

О «версификационной мощи» и барочной природе поэтики Матвеевой написал в некрологе поэт Игорь Караулов, походя,

правда, зачем-то обидев Кушнера и Чухонцева. С европейским барокко Матвееву безусловно роднит ирония, но слишком многое разделяет — например, совершенно русское, православное понимание природы юмора и отличия его от сатиры, которой так были преданы испанские «барочники», да и Джон Донн (и тех, и другого Новелла Николаевна вне сомнений прекрасно знала и почитала): «Где для греха простор — там юмору могила...».

Мир как глобальная метафора — конструкт поэзии барокко — в стихах Новеллы Матвеевой, конечно, присутствует, но тоже весьма избирательно. В гениальном «Цеппелине» это зафиксировано более чем зримо. Военное детство научило двойственной предметности мира с ее пользой и вредом, побуждением к мечте и воспоминанию, горечи утраты и возможности нового обретения — в слове и образе. Заградительные аэростаты ПВО воспринимались «И как вещественности мерило, И как метафора».

Поэтика «бессмертных неустарений», вызываний к жизни примет и свойств бесследно ушедших вещей и дней, совокупность связанных с ними роскошных, непредсказуемых ассоциаций («Как даль целебна! Как враждебна ближность!»), — все это наполняет стихи Матвеевой романтической символикой, за которую — обычно в полном отрыве от смыслового ряда — ее так часто упрекали:

Кто в романтику жизни не верит,
Тот не верит (нелепая туша!)
В океан, на земле занимающий
Втрое более места, чем суша!

Но для романтического и барочного поэта Матвеева слишком социальна. Русский поэт не может чураться социальности, потому что в ней сосредоточено его страдание о бедных и обездоленных:

Поэзия есть область боли
Не за богатых и здоровых,
А за беднейших, за больных.

Сегодня поэты страдают в основном о себе. О неполученной премии и неприглашении на фестиваль. Снижение общественной роли поэзии волнуют Матвееву потому, что в России именно Поэт — первый ходатай за Человека:

И человечество с поэтом на запятках
Подобно армии со знаменосцем сзади
И с барабанщиком, отправленным в обоз.

«Тихие люди воображенья», «люди Сердца», творцы, место которых в обществе «высоких технологий» сведено к позорному маргинальному минимуму, главенствуют в стихах и поэмах Новеллы Матвеевой потому, что без них человечество оскудевает не только нравственно — оно лишается языка как своего высшего выражения. И.А. Гончаров писал

фрейлине Е.Н. Нарышкиной: «Язык есть образ всего внутреннего человека: его ума, того, что называется сердцем, он выразитель воспитания, всех сил умственных и нравственных». А вот что, для сравнения, пишет современная читательница о Матвеевой: «Многие читатели могут жаловаться, что писательница использует сложные слова в своих стихах (как например, ее произведение «Пушкин», которое нынешняя молодежь вряд ли сможет правильно прочесть)». Речь идет о сонете, в котором сказано, что в Пушкине «сбылся русский дух». Что «сложного» обнаружила читательница в предельно — и сознательно — рационально, в полном соответствии с законом строгой формы, построенном сонете? «Правильно прочесть» стихи «нынешней молодежи» мешает дремучее невежество. Не воспринимаются не слова — их можно «погуглить», но аллюзии.

Здесь уместно порассуждать о втором традиционном упреке со стороны критики — «книжности». И припомнить, что «бескнижными» на Руси называли неграмотных. Знаменитая статья Льва Аннинского 1964 года «То, что мы называем книжностью» чуть ли не наполовину посвящена стремительно обретающей известность, но, в сущности, еще только пробующей зыбкую тропу судьбы Новелле Матвеевой. Саму во многом искусственную дискуссию исчерпывает приведенная в статье строка Вл. Соколова: «Но книги правду говорят лишь тем, кто смеет жить всерьез...». «Удивительность этого дебюта, — пишет Аннинский о первой подборке Матвеевой в «Комсомольской правде», — заключалась в том, что новизна и свежесть открылись в поэзии откровенно, подчеркнуто, исключительно книжной». И дальше: «Но на наших глазах мертвые камни ее таблиц и гробниц высекают живую искру, и в абсолютно книжной сфере оживает поэтическая личность».

Шли годы и книги. Но в предисловии к «Избранному» 1986 г. С. Чупринин не случайно возвращается к теме: «...знаю: книга — жизненный исток. Пресс Гутенберга — жизненная сила»,— упрямо возражает Матвеева тем, кто хотел бы довести накал спора «о книжности» и «жизненности» до 451° по Фаренгейту, когда, как известно, горят книги, а вместе с ними горит культура, впрессовавшая в себя многовековой опыт нации и человечества. Книга понимается здесь уже не только как магический кристалл, сквозь который виднее и яснее мир, но и как своего рода сгусток, квинтэссенция бытия...»

В американских городах, где книги горят в кострах BLM, роман Брэдбери сбывается дословно. В русских городах и обезлюдевших селах — лингвистически, когда не внятен язык самого «книжного» поэта — Пушкина. Что страшнее? И кто победил в старой дискуссии? Архивариус или Жора из стихов Матвеевой? При ее жизни можно было подумать, что она постоянно оправдывается за «книжность», — так много ею написано на тему, казалось, давно отгремевшего боя. Теперь очевидно, что бой не утихает и конца этой войне не видно. Фантастическая ситуация бескнижности «самой читающей страны» становится явью. «Оторванная от жизни» Новелла Матвеева оказалась права высшей — поэтической — правотой. Ликований от своих свершившихся пророчеств не испытывала. Но и надежды не теряла:

Архив на страже, тихо вправит вывих
Истории достойный костоправ.
В нутро породы, заспанной и мрачной,
Вонзает он исследованья лом
И делает историю прозрачной,
Чтоб разглядеть грядущее в былом.

Разглядим и мы, если не предадим Поэта! И, временно потеряв ответ, риторически повторим хоть вопрос: «Но кто нам сердце глубже потрясал?»...

КРИК В ОСТЫВАЮЩЕМ НЕБЕ.
Ефим Бершин в мире Мертвого моря

Как писать о брате? Достоевскому или Томасу Манну было полегче — они писали не о своих братьях. Наше же побратимство с Ефимом Бершиным началось в 1988 г., когда мы оказались друг напротив друга в одном кабинете масштабного здания тогдашней «Литературной газеты» в Костянском переулке. Годом раньше я читала его подборку в рубрике «Испытательный стенд» журнала «Юность». Они остановили мое внимание, блуждающее по тогда вдруг ставшим многообразными журнальным страницам. С тех пор я написала о поэзии Бершина достаточно много. И знаю доподлинно, что эта поэзия обладает феноменальным свойством непрерывного развития. Каждая новая книга была лучше предыдущей — и другой по сравнению с предыдущей. Накал, степень свечения только нарастали. Всякий раз казалось, что предел этого накаливания достигнут — или близок к достижению. И всякий раз оказывалось, что это не так.

Пушкин сетовал, что не ему доведется увидеть «могучий поздний возраст» племени «младого, незнакомого». Мне, по счастью, довелось дожить до книги «Мертвое море». Я знаю, как мучительно и с какими тяжелыми простоями она рождалась в обеспоэченном глохнущем пространстве. Писать на таком пределе драматизма, как пишет Бершин, невозможно. Но он написал. Книга насквозь пронизана поиском, утратой и обретением связи Ветхого и Нового заветов, разочарованием в не рифмующемся с Богом мире и блужданием по нему в надежде на обретение этой утраченной рифмы. В книге нет этого — одного из моих любимых — стихотворения:

Мир уже не рифмуется. Бог
не рифмуется с небом бездонным.

Но, читая «Мертвое море», я постоянно к этому страшному образу возвращалась.

Почти все библейские пророки были пастухами, то есть странниками по работе. Пушкинская — куда от него денешься! — «охота к перемене мест» у Бершина органически вытекает из его древнего страннического призвания. Еврейское слово «нави» означает больше глашатая, чем предсказателя будущего по типу Ванги. Бершин

во всех интервью настойчиво повторяет, что временных границ для него не существует. Пророки, преодолевая власть времени, говорили не о будущем, а о воле Божией в человеке и обличали предательство ее человеком, измену, отход. Бершин не раз повторял и свою любимую формулу, что поэзия — это перевод с Божеского на человеческий.

«Что ни море у ног — обязательно Мертвое море...». В Мертвом море вода в 10 раз солонее, чем в обычном. Евреи и называют его Соленым — *Ям ха-мэлах*. Господь говорит ученикам: Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь её соленою? Она уже ни к чему не годна, как разве выбросить её вон на попрание людям (Мф 5:13). «Потеряет силу» — значит станет пресной. Казалось бы, Мертвому морю это не грозит. Вот только уровень воды падает на метр в год. И соль, едва ли не самый дорогой продукт во времена Христа, стала дешевой и общедоступной. Чего больше в образе Мертвого моря в трактовке Ефима Бершина — соли или смерти? Но избыток соли и есть смерть. В этом бессточном озере ничто не живет, и воду его нельзя пить. Зато над ним никогда не собираются тучи. Небо смерти безоблачно. Море, по Бершину, — «форточка неба».

На самом деле «Мертвое море» — книга побега от смерти. А зачем еще писать сегодня стихи, которые никто не читает? Да еще так надсаживаться, каждую строку выкрикивая как последнюю. Но побег ведь не всегда заканчивается прибавкой к сроку неволи. Иногда он приводит к свободе:

Никогда я не стану синицей в твоем кулаке.
Я твой вечный журавль.
Я твой крик в остывающем небе.

ОТПРАВЛЕНИЕ ОТ СТАНЦИИ «ДНО». А не заняться ли стиховым воспитанием?

Иосиф Иванович Паульсон написал несколько методичек по обучению грамоте, которые пользовались в XIX веке феерическим успехом. Но особенно популярно в России было его пособие для народных училищ «Книга для чтения и практического упражнения в русском языке». По этой книге не просто выучились читать, но постигли азы мировой литературы несколько поколений русских детей. Иосиф Иванович пропагандировал звуковой аналитический метод обучения и был сторонником «объяснительного» чтения, которое до него разработал и применял К.Д. Ушинский.

К чему мы вспомнили о выдающемся педагоге XIX века, сыне выходцев из Швеции? А вот к чему. В рассказе Л.Н. Толстого «Хозяин и работник» Петруха, сын хозяина двора, куда заехал заблудившийся герой, постоянно цитирует «Книгу для чтения». Стихотворение Пушкина, пришедшееся как нельзя кстати по погоде, Петруха декламирует следующим образом: «Буря с мглою небо скроить, вихри снежные крутять, аж как зверь она завоить, аж заплачеть, как дитё». Толстой вовсе не насмехается над Петрухой: коллизия «Хозяина и работника» для этого слишком серьёзна. Странно было бы, если б герой завернул «Чуден Днепр при тихой погоде» или описание метели из «Капитанской дочки». А вот фрагмент лирического стихотворения — идеальная единица цитирования по ассоциации, хотя Петруха курс «объяснительного чтения» явно не прошёл, и смысл стихов ускользает от него. Зато он прекрасно уловил ритм и главный пушкинский образ, на котором и построен весь рассказ.

Этим толстовский Петруха отличается от гоголевского Петрушки, который читал ради самого процесса. Персонаж «Хозяина и работника», научившись вызывать из памяти подходящий к случаю образ, непременно научится и самостоятельно генерировать сложные ассоциации. И тогда уж ему пальца в рот не клади: развитое с помощью стихов воображение будет действовать на опережение. Знал бы Толстой, «не любивший стихов», что наступят времена, когда стихи вообще исчезнут из речевого обихода и стихопишущие смогут рассчитывать на внимание лишь себе подобных...

Я ещё застала эпоху, когда в грузинском селе или в узбекском кишлаке зал хором скандировал за выступавшим поэтом его строки. Я помню в скудных меблировкой русских избах полки с дешёвыми однотомниками классической литературы, где Пушкин, Лермонтов и Некрасов были зачитаны до тех же дыр, что Гоголь или Лесков. В моей юности не знать наизусть километры поэтов, скажем, Серебряного века было страшным позором — вплоть до остракизма и изгнания из честной компании.

Сегодня с точки зрения литературных ассоциаций позиции поколений практически сравнялись. Литературно неимущие родители воспитывают не читающих детей, которых учат малочитающие учителя. Как ни парадоксально, но именно это обстоятельство обнадёживает: экономится время на преодоление межпоколенческого разрыва и разности установок («я в твои годы...»). Разбираться в том, что привело к катастрофическим потерям культурного багажа — компьютерные технологии или непрекращающиеся реформы образования, поздно и бесполезно. Как в знаменитом некогда стихотворении Маршака «Багаж», «на станции «Дно» потеряно за минувшие десятилетия не «место одно», а вся кладь, которую «дама сдавала в багаж» при посадке. Начинать всем придётся практически с нуля.

Однако авторитет старшего строится не только на превосходстве, но и на лабильности. Это знают все, кто вместе с ребёнком обучался плавать или ездить на велосипеде. Все, кто заодно с отпрысками впервые увидел Петербург или даже Париж. Это не мешает, а, напротив, только способствует взаимной радости узнавания.

Но — резонный вопрос: с чего начинать возвращение «багажа»? Что применить в качестве «багажной квитанции»? Мне представляется, разумнее всего начать с поэзии. Почему? Ведь литература в школе, хотя и перестала быть системообразующим предметом, всё же осталась одним из последних бастионов чтения и постижения художественного, в том числе и поэтического, текста. В новых условиях, когда дети совершенно не готовы к этому постижению, когда у них в качестве читателей почти нет «прошлого», классическую литературу они в основном усваивают по дайджестам, а учителя-словесники просто не имеют возможности применять паульсеновские «объяснялки». Самоучитель В. Фединой по специальной методике объяснительного и литературного чтения адресован де-

фектологам и имеет подзаголовок «олигофренопедагогика». Симптоматично!

Читать нынешнему ученику непроходимо скучно, пересказывать, а тем более комментировать насильно прочитанную выжимку — нестерпимо трудно. Литература — предмет, некогда любимый независимо от предпочтений ученика, становится одним из самых проблемных. Поэзия, хоть как-то присутствуя на уроке, в большинстве случаев не попадает, что называется, «в плоть и кровь» учеников и не вызывает у них никаких эмоций, кроме недоумения. А между тем, стихи могут стать органической частью любого урока и помочь преподавателю в преодолении многих проблем, кажущихся ныне непреодолимыми.

Самое поразительное, что ритмико-метрическая основа (в просторечии — «складность»), свойственная поэзии, теми же скучающими подростками в раннем детстве воспринималась как нечто абсолютно естественное. Малыш ещё достаточно близок к природе, в которой ритмизовано и зарифмовано всё, начиная с генетического кода человека. И собственно человеческая речь начинается с проторифмы, когда младенец сдваивает первые слова: «дай-дай» или «ням-ням». Никто не спрашивает, почему «Наша Таня» или «Муха-цокотуха» написаны вот таким странным способом. Значит, вполне возможно создать такую методику, которая вернула бы учеников к тайне восприятия поэтической речи. Зачем? В наше сверхрациональное время пушкинское романтическое равенство «цель поэзии — поэзия» ничего объясняет владельцам 6-го айфона.

Поэзия отличается лапидарностью — краткостью, ясностью и отчётливостью способа изложения мысли или сообщения. Один из основных её признаков — быстрая запоминаемость. При этом, как доказывает толстовский Петруха, не обязательно постигать стихи пословно — для воспроизведения достаточно усвоить ключевой образ. Остальное доделывает ритм и рифма, придавая умозрительный смысл даже не вполне ясным словам. Детям с их ограниченным словарным запасом и понятийным аппаратом это очень важно. Поэзия безусловно информативна, но по-иному, чем СМИ, — через образ, метафору и порождаемые ими аллюзии. Поэтические смыслы работают и в закрытых зонах памяти, которая сохраняет не просто случайный набор слов, а слова, «расставлен-

ные в наилучшем порядке», то есть гармонический звуко и словоряд. Соприкосновение с поэзией пробуждает в ребёнке пассивные, до поры спящие понятийные и лексические запасы и производит тектонический эффект — накопленные неведомыми путями массивы приходят в движение, а мизерные объяснительные усилия, то бишь комментарии, всё расставляют по местам. Поэтический ритм организует и дисциплинирует сознание, развивает и оперативную память, что немаловажно в цифровую эпоху, когда дитя за всякой малостью лезет в интернет. Недаром все мнемотехники основаны на стиховых моделях.

По моему горячему убеждению, настало время разработать и испытать, начиная с детского сада, программу стихового воспитания. В Японии такая система была и остаётся краеугольной. Научиться отличать хорошие стихи от плохих потребует определённого времени, особенно учитывая испорченный дошкольными утренниками и полуграмотными нянями вкус детей и озабоченность учителей натаскиванием на ЕГЭшную «угадайку». Что делать, пока навык различения не придёт? Полагаться на классику. Как сказал именитый японский педагог Масару Ибука: «Стихи для запоминания должны воспитывать в ребёнке благородные чувства, они должны быть изысканными, красивыми и заслуживающими того, чтобы их помнить, и в то же время должны нравиться самому ребёнку».

Было бы несправедливо утверждать, будто в наших образовательных и дошкольных учреждениях ничего не делается в этом направлении — или только и делается, что наносится вред вкусу и слуху ребёнка. Очень интересную методику предлагает для развития памяти малышей с помощью рисования стихотворных образов Л. Валуева. Существует практика интегрированных уроков, когда учителя-словесники работают бок о бок с преподавателями других предметов. Наверняка есть и ещё много интересного — нет только методологических обобщений и обоснований.

Сопровождать стихами можно любой урок — не только гуманитарные дисциплины. Замечательную книгу «Антология химических элементов, или СТИХОХИМИЯ» написал В. Бакакин, где представлены стихи, посвящённые химии, от «Письма о пользе стекла» Ломоносова до лирики Заболоцкого и Самойлова. Увлечённых математикой детей полезно будет познакомить со стихами

Н. Лобачевского и С. Ковалевской, которая утверждала, что «нельзя быть математиком, не будучи в то же время поэтом в душе». С физикой так или иначе связаны поэты от Ломоносова до Брюсова — далее везде:

Быть может, эти электроны —
Миры, где пять материков,
Искусства, знанья, войны, троны
И память сорока веков!

Дело за малым: собрать огромное поэтическое наследие, «раскидать» по предметам, убедить чиновников от образования и учителей, что две минуты поэзии на уроке не потребуют сверхусилий и дополнительных затрат, а польза обнаружится несомненно и быстро. Паульсен Паульсеном, а никто без нас и за нас этого не сделает. Но рано или поздно отправление от станции Дно к станции Подъём придётся объявить.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕОДОЛЕНИЕ БЕЗВЕСТНОСТИ

За и против неба. Кто написал «Конька-Горбунка» — Ершов или Пушкин? 5

Сын сельских учителей. Борис Корнилов против лесючевских. 16

Антипророк 32

Черная масса, серый строй. Всеволод Гаршин и война 46

Фасеточный реализм. Николай Помяловский и литературные «передовики» 51

А теперь его слава прочна... Несколько слов о Денисе Новикове 61

Когда окно протерли. Памяти Татьяны Бек 63

Крепь и теснота. Вослед Владимиру Леоновичу 67

Взгляд в небеса отцов. Богопознание Ильи Тюрина 70

ПЬЯНЕНЬКИЕ

Кумар долбящий. Проблема трезвения в русской литературе 85

Ерема без Фомы 116

Укрощение окаменевшего зверя 119

Созависимость. Трезвый взгляд на феномен Высоцкого 126

ДЛИННОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Борис Примеров и русская поэтическая традиция. Еще немного слов 169

Серединой души 173

Вопленица. Эволюция и революция Янки Дягилевой 197

Костик из Седьмой Бездны 212

Вдоль медленного листопада. О стихах и переводах Владимира Полетаева 227

ВЗОР ИНОПЛЕМЕННЫЙ. ЕВРОПА И АМЕРИКА —УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ

Ого, Гюго! Уродство, спасающее красоту 241

Парадоксы Бальзака. Пессимистическая комедия в ослиной шкуре 273

Затерянный и неизбежный. Дверь, камень и лист Томаса Вулфа 303

Мой Эшли, что тебе я сделала?
Маргарет Митчелл и масовая культура 311

ВЕНЕЦ И ТРОН.
ЛИТЕРАТУРООБРАЗУЮЩЕЕ НАЧАЛО
И ЕГО ВЕСТНИКИ
Электричка: зона свободы. Александр Пушкин
как вид нищенства 317
Наше всё и всё наше 326
Четыре этюда о Лермонтове 333
1. Невыносимость 333
2. Первый сказал! 338
3. Прибор ночного видения 352
4. Михаил и Николаи 362
Мама и Муму. Самое незаслуженно популярное
произведение русской литературы 369
Отцы и матери Федора Михайловича
и Льва Николаевича 378
1. «Он и есть мой сын!» 378
2. «Лучше тебя нет!» 389
Сколько буду ставить Чехова? 392
Из книги «Голод-Гоголь» 395
1. Гоголь-кишечник 398
2. Гоголь-пост 435
3. Гоголь-опиум 440
4. Гоголь-баштан 447

КНЯЗЬЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
И ИХ НАСЛЕДНИКИ
Быстроногий. Владимир Маяковский и полковник Курц 483
Второе рождение Пастернака 490
Кто обидел Блока? 494
Крещеная Эвтерпа. Молитвенная просодия
Инны Лиснянской 500
Обитель на горе. Модус Марины Цветаевой 513

ПИШИТЕ ЕЩЕ!
ТВОРЧЕСТВО ПОСЛЕ СБОЯ АКТИВАЦИИ
Литература в отсутствие и отсутствие литературы 519
Юноша чудный, Или Смерть Героя.
Сеежду Савенко и Лимоновым 523
Страсть к свободному страданью.
Непроявленная поэзия 70-х-80-х 526
Ожидай, но не бойся 526

Немеркнущее напряженье 531
Верлибру в панику. На чем строится борьба
с силлабо-тоникой 550
Блесна задела камень. Игорь Шкляревский —
собиратель радости. 536
Между Одиссеем и Энзеем. Бесстрашие Инны Кабыш 553
С поэтом на запятках. Избирательная барочность
Новеллы Матвеевой 556
Крик в остывающем небе. Ефим Бершин
в мире Мертвого моря 561
Отправление от станции «Дно».
А не заняться ли стиховым воспитанием? 563