



Вл. НОВИКОВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ
МЕДИАПЕРСОНЫ

XX

ВЕКА

Владимир Новиков

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МЕДИАПЕРСОНЫ XX века

**Личность писателя в литературном
процессе и в медийном пространстве**



АСПЕКТ ПРЕСС

Москва

2017

УДК 070
ББК 76.0
Н73

Новиков Владимир

Н73 Литературные медиаперсоны XX века: Личность писателя в литературном процессе и в медийном пространстве / Вл. Новиков. — М.: Издательство «Аспект Пресс», 2017. — 240 с.

ISBN 978–5–7567–0913–1

Книга Вл. Новикова — литературоведа, критика и прозаика, доктора филологических наук, профессора факультета журналистики МГУ — это исследование о специфике творческой личности писателя, о ее существовании в литературной истории и в медийном пространстве.

Актуальные теоретические проблемы рассматриваются автором на материале жизни и творчества таких поэтов и прозаиков XX века, как А. Блок и В. Хлебников, М. Булгаков и А. Солженицын, В. Шукшин и В. Высоцкий, И. Бродский и С. Довлатов, Г. Айги и В. Соснора. Немалое внимания уделено и новым литературным именам.

УДК 070
ББК 76.0

ISBN 978–5–7567–0913–1

© Новиков Вл., 2017
© ООО Издательство «Аспект Пресс», 2017

Содержание

Медийный статус литературы	5
----------------------------------	---

I. Теория

Поэтика и биография писателя. К постановке проблемы	8
К феноменологии критической интерпретации (мировой контекст и отечественный опыт)	14
«Поэтический субъект» или «лирический герой»? К истории терминов и понятий	23
По ту сторону риторики. Русская поэзия на переломе XX и XXI веков	34
Ощущение жанра. Роль рассказа в развитии отечественной прозы	39
Три заметки о литературной критике	66

II. Personalia

Поэзия и личность Блока в трактовке Андрея Белого и русских формалистов	76
Айги и Блок. Эскиз к теме	84
«Эта муза...» Блок и Высоцкий — на фоне Пушкина	87
Соотношение поэтики Хлебникова и его биографии	92
Великолепное презренье. Булгаковское остроумие как феномен русского языка	96
Поэтография Михаила Панова	99
Какой Солженицын нам нужен. Заметки современника	104
Вкус терцовки. Об Андрее Синявском	114
Три классика авторской песни. Их место в истории литературы и в истории страны	120
Комическое в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого, Александра Галича	130
Шукшин и Высоцкий. Мифология и реальность	137
Живое слово Геннадия Айги	146
Личность и прием. Довлатов, Бродский, Соснора	152

Книга книг. «Верховный Час» в судьбе поэта Виктора Сосноры	163
Наш Попов	172
Будетлянка и архаист. Две поэзии XXI века	175
Будущее — уже сейчас (о книге Наталии Азаровой «Соло равенства»)	186
Сын советского века (о книге Дмитрия Быкова «Советская литература»).	190

III. Эссеистика

Родники мои серебряные... Ровно сто лет назад писались стихи для нынешнего читателя	196
Роман русского литератора с итальянским языком (академическое эссе)	201
Астроумие. Питерская смеховая культура глазами москвича	207
Без оглядки на Полину Виардо	210
Книга о писателе как жанр. Заметки практика	219
Пишем для человека	223
Примечания	227
Именной указатель	232

МЕДИЙНЫЙ СТАТУС ЛИТЕРАТУРЫ

Книга посвящена исследованию одной из центральных проблем современного культурного сознания — проблеме писательской личности в информационном пространстве.

Здесь последовательно разворачивается литературоведческая концепция взаимосвязи между личностью художника и его доминантным творческим приемом, идея онтологической эквивалентности поэтики и биографии писателя.

Эта концепция вызрела у меня по ходу написания книг о Пушкине, Блоке и Высоцком для серии «Жизнь замечательных людей» и развивалась в статьях о ряде писателей XX в. Мое внимание привлекали мастера, для которых художественное и жизненное творчество — единый процесс. Это поэты Велимир Хлебников, Булат Окуджава, Александр Галич, Геннадий Айги, Виктор Соснора, Иосиф Бродский, прозаики Михаил Булгаков, Александр Солженицын, Андрей Синявский (Абрам Терц), Василий Шукшин, Валерий Попов, Сергей Довлатов. Нашлось здесь место и для такой нестандартной личности, как Михаил Панов — лингвист, литературовед и поэт, ставший героем моей повести «По ту сторону успеха».

Следя за современной русской поэзией, я обнаружил в ней два полюса — радикального новаторства (представленного Наталией Азаровой) и публицистической традиционности (явленной в стиховой работе Дмитрия Быкова). Ни в чем не похожих друг на друга поэтов объединяет яркая выраженность личностного начала. Личностное же начало тесным образом связано с такой новой категорией гуманитарного мышления, как *медийность*.

Медийность, согласно мысли, высказанной Е. Л. Вартановой, есть «обращенность». И писатель в нынешней культурной ситуации обращается к читателю не только текстами, и всей своей судьбой, всей своей неповторимой личностью. Медийными фигурами становятся классики. Дни рождения Пушкина, Блока, Высоцкого, годовщины их смерти неизменно вызывают всплеск медийного внимания, причем жадный читательский интерес в равной мере распространяется на поэтические тексты и на мельчайшие подробности земного бытия поэтов. Стихи пробуждают интерес к биографиям, а биографии — к стихам.

«Литературная медиаперсона» (или «медийная личность») — понятие новое и в какой-то мере условное. Оно близко к термину «литературная личность», введенному Ю. Н. Тыняновым. Случается, что новые термины переносятся из современности на былые эпохи. Так, выражение «лирический герой» возникло в связи с поэзией Блока, а потом было применено к Пушкину и Лермонтову. А «медиаперсонами» историки русской литературы и журналистики уже именуют порой авторов XVIII в. — И. А. Крылова и Н. И. Новикова.

Современная культурная ситуация ставит вопрос о медийном статусе художественной словесности как таковой. Вижу свой долг как литературоведа, критика, прозаика и журналиста в последовательном отстаивании этого статуса, призываю коллег повышать уровень медийности нашей работы, отважнее обращаться к реальному читателю.

Настоящая монография итожит более чем сорокалетний путь автора в литературной и научной периодике, представленный ранее в книгах «Диалог» (1986), «Заскок» (1997), «Роман с литературой» (2007).



I ТЕОРИЯ

ПОЭТИКА И БИОГРАФИЯ ПИСАТЕЛЯ

К постановке проблемы

Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам, — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам.

Лидия Гинзбург

С чего начался XXI век в русской литературе?

Современная русская словесность живет по просроченному паспорту. Поэты в большинстве своем продолжают писать стихи по эстетическим канонам XX века, так же «прошловечен» наш прозаический мейнстрим.

Но есть, однако, в литературном процессе начавшегося столетия одна новая и выразительная особенность — биографический бум. Интенсивно пишутся и издаются писательские биографии, причем авторами их часто выступают не просто литературоведы, но люди «творческой складки» (пользуясь пастернаковской формулой), решающие исследовательскую задачу с привлечением образно-экспрессивных, стилистических и композиционных средств, адресующихся к тому же широкому читателю, для которого творили «персонажи» их книг.

«Настоящий двадцать первый век» (перефразируя Ахматову) начался у нас именно в биографической сфере, главным образом в книгах, выходящих в серии «Жизнь замечательных людей». Примечательно, что именно 2001 г. ознаменовался в «ЖЗЛ» выходом книг «Розанов» (автор — А. Н. Николюкин) и «Набоков» (автор — А. М. Зверев). Два ключевых и «культовых» писателя XX в. Еще тридцать лет назад книги о них, да еще в такой массовой серии, были бы немыслимы.

Вообще до наступления перестройки и гласности с биографиями писателей XX в. было туго. Всякий биограф был заведомо стреножен политической цензурой. В предисловии к изданию Мандельштама в советское время писали, что в 1930-е годы его творческий путь обрывается, а каким образом — не уточнялось. Ну а книг о Гумилеве или Ходасевиче и быть не могло, поскольку сами имена этих поэтов были неупоминаемы.

И еще одно ограничение (которое не преодолено до сих пор) — это ханжеская стыдливость: писатель должен быть «политически грамотен» и «морально устойчив», как писали в советских характеристиках. Никаких любовных вольностей! Никакой богемности и жизнотворчества, без коих литература модернизма просто невысказана. А многие книги про классиков XIX в. безнадежно устарели потому, что герои там втиснуты в прокрустово ложе: все как один борются с самодержавием и крепостничеством, мечтают о революции, а с представителями «народа» находятся в отношениях сугубо платонических. В этом смысле советский канон расхотелся и с западным биографическим форматом, и со здравым смыслом.

В общем, для создания писательских биографий созрели возможности, и союз литературы и филологии ими неплохо воспользовался. Среди тех, кто ускорял этот процесс еще в минувшем столетии, были ведущие дostoеведы: Игорь Волгин, Юрий Карякин, Людмила Сараскина, которые окончательно дезавуировали советский миф об «архискверном» и «реакционном» Достоевском. Из работ, вышедших недавно, хочется отметить книги Бориса Тихомирова.

С начала нового века и тысячелетия «процесс пошел» в «ЖЗЛ». И прежде всего это были биографии ведущих писателей XX в. Успех имели такие книги, как «Пастернак» Дмитрия Быкова, «Мандельштам» Олега Лекманова, «Михаил Кузмин» Николая Богомолова и Джона Малмстада, «Даниил Хармс» Александра Кобринского, «Иосиф Бродский» Льва Лосева, «Солженицын» Людмилы Сараскиной, «Максим Горький» Павла Басинского, «Катаев» Сергея Шаргунова. Целых шесть книг о писателях XX в. написал и выпустил Алексей Варламов — об Алексее Толстом, Булгакове, Платонове, Пришвине, Грине и Шукшине.

Как специалист по истории авторской песни не могу не припомнить биографии ее признанных классиков: «Булат Окуджава» Дмитрия Быкова, «Визбор» Анатолия Кулагина, «Высоцкий» автора этих строк. Сразу бросается в глаза отсутствие здесь Александра Галича. Очевидно, это вопрос времени. Те же книги о Галиче, что вышли в других издательствах, к сожалению, отмечены невысоким литературным качеством, и колоритная личность Галича в них совершенно не видна.

С недавних пор «ЖЗЛ» выпускает не только большую, но и малую серию. Здесь особенно отличился Валерий Попов, чья книга о Довлатове вызвала большие споры, после чего известный прозаик написал еще и «большие» книги о Лихачеве и Зощенко, продолжая разрабатывать «петербургский» текст русской литературы, так сказать, «в лицах».

В малой серии начали выходить и компактные книги о классиках, уже «охваченных» большой серией. Такова книга Анны Сергеевой-Клячис «Пастернак», альтернативная по отношению к быковской книге. Возникает творческая конкуренция, думается, плодотворная.

У малой серии есть и жанрово-композиционное отличие от большой. Если большая книга дает весь сюжет жизненной и творческой судьбы писателя, то малая — ее фабулу, то есть совокупность главных событий в их временной и причинно-следственной связи. Именно такую задачу ставил я перед собой, когда взялся за написание книжки «Пушкин» для малой серии. Соперничество с имеющимся в большой серии обширным двухтомником Ариадны Тырковой-Вильямс не входило в задачу. Хотелось вычленив в судьбе Пушкина фабульную основу, а главные пушкинские произведения показать не как «тексты», а как события жизни автора. В принципе возможно появление таких же кратких, «фабульных» книг о Достоевском, Чехове, Булгакове. Только что вышла компактная и динамичная книга Павла Басинского «Лев Толстой — свободный человек», дающая читателю возможность вжиться в судьбу литературного гиганта, ощутить с ним личностное равенство.

В перспективе мне видится структурно-типологический анализ писательских биографий как способ включения этих «фабул» в большой и многогранный сюжет, именуемый историей русской литературы.

Личность и прием. Рабочая гипотеза

«Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем”¹», — писал Роман Якобсон в 1921 г. С тех пор прошло почти сто лет, но почему-то научная история русской литературы как история приемов не сложилась.

Не сложилась единая история литературы и после того, как на роль главного героя вместо Приема был предложен Знак. Структурно-семиотический подход уже ушел в прошлое, причем он оказался менее близким к своему предмету, менее специфичным, чем «формальный» метод. «Искусство как прием» (по В. Б. Шкловскому) — модель более эффективная в эвристическом смысле, чем модель «искусство как знаковая система». Знаковость — фактор не эстетический, не конструктивный, а «материальный».

Фетишистическая вера в семиотику неизменно приводит к тому, что исследуется не литература, а ее материал: фактический, идейный, культурный и т.п.

Примечательно, что создатели «формального метода» в своем индивидуальном литературном развитии двигались от преимущественного внимания к «текстам» в сторону постижения писательских личностей. Ю. Н. Тынянов осуществлял это в романной форме (Кюхельбекер, Грибоедов, Пушкин), В. Б. Шкловский — в форме эссеистического биографического повествования («О Маяковском», «Лев Толстой»). Сходна и эволюция Ю. М. Лотмана как литератора: от семиотического разбора текстов — к «роману-реконструкции» «Сотворение Карам-

зина» — книге, в основу которой положена, в общем, художественная образно-метафорическая концепция: Карамзин как творец собственной личности.

Не означает ли все это, что основу литературной истории стоит искать на пересечении художественного приема и творческой личности?

Чтобы сделать прием реальным «героем» литературной истории, согласно Р. Якобсону, считаю плодотворным обращение к понятию доминанты в том виде, в котором оно разработано формальной школой и сформулировано тем же Р. Якобсоном: «Если эстетическая функция является доминантой словесного сообщения, то тогда в этом сообщении могут быть использованы многие приемы экспрессивного языка, однако в этом случае они будут подчинены определяющей функции произведения, т.е. трансформированы доминантой»².

Предлагаю следующую рабочую гипотезу.

В системе художественных приемов поэта присутствует доминантный прием, подчиняющий себе остальные приемы и представленный на всех уровнях текста. Этот главный прием координируется с личностью поэта в двух аспектах: он соотносим с психологической доминантой автора и находит соответствие в его биографии.

При этом отношения между приемом и личностью, поэтикой и биографией видятся мне не как обусловленность одного фактора другим, а как их равноправное взаимодействие, их онтологическая эквивалентность. В этом принципиальное отличие выдвигаемого научного проекта от «биографического метода» де Сент-Бёва или Д. Н. Овсяннико-Куликовского. И для французского эссеиста, и для российского академика доминантой была психология, а имманентно-эстетический фактор ими отрефлектирован не был. Системное изучение имманентно-эстетического фактора стало возможным только после ОПОЯЗа с его антитезой «материал — прием» и М. М. Бахтина с его противопоставлением «материал — эстетический объект». Сегодня сходство идей ОПОЯЗа и идей Бахтина актуальнее различий между ними. Глядя с опоязовско-бахтинской метапозиции, «биографический метод» следует отнести к «материальной эстетике».

Используя математический знак эквивалентности ~ (тильда), предлагаю следующие схемы:

ПРИЕМ ~ ЛИЧНОСТЬ

и

ПОЭТИКА ~ БИОГРАФИЯ

Как всякая рабочая гипотеза, высказанное выше положение нуждается в основательной проверке на конкретном материале. Для начала это выявление индивидуальных доминантных приемов («сверхприемов»)

разных прозаиков и поэтов и соотнесение их с личностями и судьбами этих мастеров. Затем, по-видимому, потребуется разработка типологии приемов и доминант, а также типологии творческих личностей и типологии литературных судеб. Типология личностей и судеб — предмет, выходящий за пределы традиционного литературоведения. Здесь необходим междисциплинарный подход, привлечение психологии, этики, философии. Одной из таких дисциплин может стать и собственно литература как способ осмысления писательской личности и сюжетного претворения писательской биографии.

«Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства»³ — эти слова Ю. Н. Тынянова сохраняют актуальность и дают творчески-исследовательский стимул.

Антропологическая бесповоротность, или HOMO TU ES — HOMO EGO SUM

Века XX/XXI, переход из века в век ознаменован «антропологическим поворотом», о котором все чаще говорят сегодня гуманитарии⁴. При этом, отметим, можно указать два аспекта названного «тренда». Существует антропология коллективного сознания, которая находит отражение в художественной литературе и искусстве: эта исследовательская сфера широко представлена на страницах журнала «Новое литературное обозрение». И существует антропология творческой индивидуальности.

Человек пишущий, homo scribens интересен как объект исследования и сам по себе, и как выразительный представитель породы homo sapiens.

«Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» — эти ставшие хрестоматийной цитатой слова Достоевского из письма к брату можно применить не только как ключ к интерпретации литературных произведений, но и к личностям их творцов.

Исследование доминантного приема писателя в соотношении с его судьбой — это всякий раз приближение к той вечной тайне, о которой говорил молодой Достоевский. И здесь возможно встречное движение: от личности (сульбы) к приему (поэтике) — и наоборот.

Биографический дискурс сопряжен с двумя неплодотворными крайностями — одна сакрализация героя и коленопреклоненное к нему отношение. Другая — бытовое дезавуирование прославленного писателя, рассказ о его житейском поведении в заниженно-вульгарном тоне (что делается в желтой прессе, а также в книгах типа «Анти-Ахматова» и «Другой Пастернак»).

Гармоничную ситуацию я вижу в диалогическом обращении биографа к герою как к равному (не по таланту, конечно, но в человеческом

смысле). Этот принцип я формулирую по-латыни, варьируя одну сентенцию Плавта: «Homo tu es. Homo ego sum».

«Ты человек. Я человек». На первое место поставлен все-таки герой биографии. А биограф смотрит на него не снизу и не сверху, а как человек на человека. Это позволяет перевоплотиться, увидеть в герое те противоречия его личности, которые суть не «недостатки», а двигатель творческого развития. Эти противоречия соотносятся с главным художественным приемом. Они создают ту художественную динамику всякого текста, которая недоступна при «статическом» (по Ю. Н. Тынянову) взгляде: будь то школярская каталогизация приемов или бездушно-схоластическое описание априорно заданных структурных «оппозиций».

Безнадёжно устарел культ «текста» как такового. В самой литературе он ведет к экстенсивному производству «неких текстов», стихотворных и прозаических, не вызывающих ни малейшего интереса у читателя — как массового, так и элитарного. В филологии этот культ оборачивается бесконечным тавтологическим дискурсом, унылым переименованием старых положений в новую терминологию, обреченную на довольно скорое устаревание. Отчуждение текста от автора, разлучение литературы с ее творцами — бесперспективно. «Необходимо осознать биографию, чтобы она впряглась в историю литературы, а не бежала, как жеребенок, рядом» — эта задача, сформулированная в письме Тынянова к Шкловско-му от 5 марта 1929 г., приобретает новую актуальность.

Предварительное обобщение личного опыта

К чему привело меня написание трех книг в серии «Жизнь замечательных людей»?

Доминантный прием Пушкина — поэтический нарратив. Прием формировался в координации с жизненной судьбой поэта, в которой неуклонно возрастало драматическое начало.

Главный прием Блока — музыкальный оксюморон. Сходным образом в личности поэта гармонично сопрягались такие крайности, как уединенность и общительность, уныние и жизнерадостность, склонность к полигамии и душевная верность единственной женщине.

Поэтика Высоцкого — столкновение взаимоисключающих смыслов, конфликт персонифицированных точек зрения. Доминантный прием — драматизированный оксюморон. На уровне личности — это постоянное столкновение рациональной жизненной стратегии и спонтанного поведения, актерского и писательского импульсов, страстные дружбы и не менее страстные разрывы, перманентное фактическое двоеженство с неминуемыми драматическими последствиями.

Помимо трех книг мне довелось написать еще две статьи под названием «Личность и прием», но с разными подзаголовками (и соответ-

венно — персонажами). В первом случае — это три петербуржца: Сергей Довлатов, Иосиф Бродский и Виктор Соснора. Во втором — три классика авторской песни: Булат Окуджава, Владимир Высоцкий и Александр Галич.

Главный прием Довлатова я вижу как автологию (самословие), Бродского — как иронический перифраз, Сосноры — как трагический сарказм. Эти эстетические доминанты соотносимы с открыто-правдивым стилем довлатовского жизненного поведения, несовместимостью Бродского с советским и постсоветским литературным бомондом, добровольным отшельничеством Сосноры.

О Высоцком уже сказано выше. Галич для меня — это поэтика выбора, причем стилистический выбор соотносим с общественно-политическим поведением поэта. Главный прием Окуджавы — семантическое расширение смысла, им создана поэтика гармонизованного сдвига. Присущее поэту гедонистическое отношение к жизни претворилось в систему эмоциональных средств, обеспечивающих читательское наслаждение его песнями. Судьбы Высоцкого и Галича трагичны, Окуджава же достиг заслуженного признания и мог сказать на исходе жизни: «Я выполнил свое предназначение».

В завершение хочу вернуться к эпиграфу, которым открывается данная статья. Парадокс Тынянова, донесенный до нас Лидией Гинзбург, отражает сложность отношений между наукой и ее предметом. Фетишизация самого принципа научности тормозит процесс познания. Художественный способ изображения личности и судьбы писателя необходим для последующего научного определения места этого писателя в литературной истории.

Для построения научной истории литературы в равной мере понадобятся творческие усилия и познавательные прозрения.

К ФЕНОМЕНОЛОГИИ КРИТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ (мировой контекст и отечественный опыт)

1.

«Против интерпретации» («Against Interpretation») — так называется эссе, написанное в 1964 г. американской писательницей Сьюзен Зонтаг и давшее название ее книге, вышедшей двумя годами спустя, а в 2014 г. пришедшей к российскому читателю (заглавное эссе переведено Виктором Гольшевым). В этом эссе подвергнута сомнению ценность интерпретации как таковой: «...Интерпретация не является абсолютной ценно-

стью (как полагает большинство людей), широким жестом ума, парящего в некоем вечном царстве возможностей. Интерпретации самой следует дать оценку, рассматривая сознание исторически. В одних культурных контекстах интерпретация — освободительный акт. Это — средство пересмотра, переоценки и отторжения мертвого прошлого. В других — это деятельность реакционная, наглая, трусливая, удушающая»⁵.

Уже один этот пассаж свидетельствует, что броский заголовок эссе — дразнящая гипербола. На самом деле автор стремится уяснить сущность и возможности интерпретации, задаваясь резонными вопросами: «Какого рода критика, искусствоведческий комментарий желательны сегодня? Ведь я не утверждаю, что произведение искусства — табу, что его нельзя описывать или пересказывать. Можно. Вопрос — как? Какой должна быть критика, чтобы она служила художественному произведению, а не узурпировала его место?»⁶

Вопросы эти, думается, принадлежат к вечной эстетической проблематике, и каждая художественная эпоха поднимает их заново. Полвека спустя писатели и критики вновь «выясняют отношения» на этот счет. А поскольку в эпоху постмодернизма беллетрист и критик часто соединены в одном лице, то рефлексия по поводу интерпретации становится важной частью самосознания литературы как искусства и как формы знания.

О проблеме интерпретации в наше время высказался еще один не менее известный писатель-исследователь — Умберто Эко: «Автор не должен интерпретировать свое произведение. Либо он не должен был писать роман, который по определению — машина-генератор интерпретаций»⁷. Предостерегая коллег-писателей от самоистолкования, он вместе с тем считает интерпретацию как таковую явлением вполне правомерным и системно связанным с процессом творчества. Ведь чем полноценнее роман, тем исправнее работает он «в качестве машины-генератора интерпретаций». Сама множественность возможных трактовок произведения, по логике метафорического высказывания У. Эко, — явление позитивное.

В какой-то мере суждение итальянского писателя-филолога предвосхищено Владимиром Набоковым в послесловии к американскому изданию романа «Лолита» (1958): «Профессора литературы склонны придумывать такие проблемы, как: “К чему стремился автор?” или еще гаже: “Что хочет книга сказать?”»⁸ Я же принадлежу к тем писателям, которые, задумав книгу, не имеют другой цели, чем отделаться от нее, и которым, когда их просят объяснить ее зарождение и развитие, приходится прибегать к таким устаревшим терминам, как Взаимодействие между Вдохновением и Комбинационным Искусством — что звучит, признаюсь, так, как если бы фокусник стал объяснять один трюк при помощи другого»⁹.

В набоковском размышлении особенно примечателен финал. Если перевести его с саркастического языка на нейтральный, то можно ска-

зять примерно следующее: истолкование творческой сути произведения достижимо только творческим же способом («объяснять один трюк при помощи другого»).

Если же поискать самый ранний и при этом широко известный прецедент решительного писательского выступления против интерпретации как таковой, то им, по-видимому, окажется часто цитируемый пассаж Л. Н. Толстого об «Анне Карениной» в письме к Н. Н. Страхову от 26 апреля 1876 г.: «Если бы я хотел словами сказать все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман — тот самый, который я написал, сначала. <...> И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, что *qu'ils savent plus long que moi...*».

Обобщая приведенные высказывания, можно сказать, что критическая интерпретация вызывает отрицание в тех случаях, когда она претендует на познавательную истинность и точность, а также тщится подменить собою саму художественную реальность литературного произведения, выступить в роли его «содержания». Именно это имеет в виду С. Зонтаг, когда, переходя к «положительной программе», постулирует: «Наша задача — не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача — поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь. Всякий искусствоведческий комментарий должен быть направлен на то, чтобы произведение — и, по аналогии, наш собственный опыт — стало для нас более, а не менее реальным. Функция критики — показать, *что делает его таким, каково оно есть, а не объяснить, что оно значит*»¹⁰.

Заметим, что С. Зонтаг, во-первых, говорит не только о литературе, но и об искусстве в целом, во-вторых, она объединяет в понятии «интерпретация» и научную герменевтику, и критику субъективно-эссеистического типа. В отечественной российской традиции эти два начала, как правило, противопоставлены. Возьмем в качестве примера роман А. Г. Битова «Пушкинский дом», о котором существует обширная научная и критическая литература. К этому произведению возможен герменевтический подход, особенно в аспекте интертекстуальности. Скажем, название третьего раздела книги «Бедный всадник» требует комментария, согласно которому эта конструкция есть контаминация названий «Медный всадник» и «Бедные люди». Такая констатация однозначна и бесспорна. Вместе с тем возможны различные критические интерпретации романа, разные суждения о том, как в романе показана роль интеллигенции в советское время, о характере и поведении главного героя Левы Одоевцева и т. п. Здесь сохраняется простор для обмена субъективно-личностными суждениями. В дальнейшем под словом «интерпретация» мы будем иметь в виду именно критическую интерпретацию произведения, а не научный его разбор и анализ¹¹.

2.

В отечественном литературном дискурсе само слово «интерпретация» имеет ряд синонимов и эквивалентов: «толкование», «истолкование», «трактовка», «осмысление», «прочтение». В конце минувшего — начале нынешнего столетия популярным стало выражение «художественный месседж», т.е. содержание произведения, раскрывающееся в процессе его различных прочтений и трактовок. Все они по-своему правомерны, и, следуя стилистической моде, можно было бы говорить о понимании Белинским творческого «месседжа» «Евгения Онегина» или «Героя нашего времени». Но все же во избежание терминологического хаоса ограничимся традиционным и притом лингвистически интернациональным термином. Термин «интерпретация» («interpretatio» — «перевод») применительно к критической деятельности наиболее адекватен потому, что всякий критик неизбежно осуществляет перевод многозначного художественного текста на речь более однозначную, будь то литературная полемика, социальная публицистика или нравственно-философская эссеистика.

В отечественной литературной словесности долгое время доминирующим был тип критической интерпретации, представленный в трудах В. Г. Белинского. Не случайно его имя стабильно остается нарицательным символом критика как такового. Отличительные признаки интерпретации такого типа:

- критик выступает своего рода соавтором произведения, формулируя свое личностно-субъективное прочтение;
- интерпретация носит не столько абстрактно-логический, сколько образный характер: скажем, «энциклопедия прусской жизни» — это все-таки метафора, хотя и изрядно поблекшая от многократного и бездумного цитирования;
- интерпретации свойственна гиперболическая заостренность: критик выделяет в произведении то, что ему особенно важно, оставляя без внимания другие его стороны.

Интерпретация — акт по преимуществу творческий. Это художественное сравнение литературы с жизнью, текста с внетекстовой реальностью. Здесь критик выступает как художник.

Важно еще отметить, что активно-творческая интерпретация сопряжена, как правило, с мировоззренческой по преимуществу оценкой трактуемых произведений. Критик вступает с автором произведения в отношении согласия или спора по поводу содержательной сути произведения. Формально-эстетическая оценка здесь отходит на второй план, а порой обуславливается интерпретацией, подчиняется ей.

Исторически сложилось так, что интерпретационная практика той критики, которая получила название «революционно-демократиче-

ской» (Белинский, Чернышевский, Добролюбов, в советское время была догматизирована. Трактовам этих критиков был придан статус объективной научной истины. Полемика с ними была непозволительна. Этим объясняется то последующее отторжение от самих фигур этих критиков, которое продолжается до нашего времени. Между тем в их практике отчетливо выявилась сама природа активной критической интерпретации. Присутствовал у них порой и момент ответственной авторефлексии, как, например, в хрестоматийной статье Добролюбова «Луч света в темном царстве», где задается следующий вопрос: «...Точно ли идея, указанная нами, — совсем посторонняя “Грозе”, навязанная нами насильно, или же она действительно вытекает из самой пьесы, составляет ее сущность и определяет прямой ее смысл?.. Если мы ошиблись, пусть нам это докажут, дадут другой смысл пьесе, более к ней подходящий...»¹²

Любая интерпретация, возведенная в абсолют, становится «посторонней» по отношению к анализируемому произведению. Целостный смысл художественного творения, особенно ставшего классическим шедевром, раскрывается только во всем ансамбле интерпретаций, высказанных по его поводу.

Это, казалось бы, культурная аксиома. Но отстаивать эту истину здравого смысла приходится вновь и вновь.

3.

В критике русского классического модернизма (он же — Серебряный век) на первый план выдвинулась проблематика эстетических оценок и конкуренция новых литературных течений. В центре внимания была поэзия, в меньшей степени, чем проза, располагающая к поиску того, «что хотел сказать автор». Интерпретационная активность переключилась на классику, которая нуждалась не только в прежнем, по преимуществу социальном прочтении, но и в актуальном нравственно-философском толковании. Таким было осмысление Пушкина у В. С. Соловьева, М. О. Гершензона, С. Л. Франка и др., таковы были «Книги отражений» И. Ф. Анненского, эссеистические труды Д. С. Мережковского о Пушкине, Лермонтове, Достоевском и Л. Толстом. Такая новая интерпретация классики оказалась, по точному выражению Н. А. Богомолова, «одной из граней литературной критики как типа творческой деятельности»¹³.

Серьезная, неконъюнктурная критика и в предреволюционное время, и в первые годы советской власти все больше сосредотачивалась на эстетической фактуре и отходила от эмоционально-публицистической интерпретации современной словесности. Сама задача истолкования осознавалась как маргинальная по отношению к исторической поэтике, которая включалась в сферу критической деятельности. Характерно в этом смысле выступление О. Э. Мандельштама против «болотных ис-

парений лирической критики» в его знаменитой статье о Блоке: «На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...»¹⁴

Требованию, сформулированному Мандельштамом, в полной мере соответствовали литературно-критические выступления русских «формалистов»: Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума. Они, сосредоточившись на вопросах художественного мастерства, языка и композиции, исторической поэтики и литературной эволюции, свободно обходились без толкований и не задавались вопросом о том, «что хотел автор сказать своим произведением». Критические оценки же их основывались не на идейно-мировоззренческих факторах, не на согласии или несогласии с вычитанным из текста «месседжем», а исключительно на степени художественной динамики того или иного произведения, степени его композиционной выстроенности, богатства и оригинальности индивидуализированного языка. «Динамическая речевая конструкция»¹⁵ — это тыняновское определение литературы, данное в статье «Литературный факт», имплицитно лежало в основе критических оценок самого Тынянова и двух его ближайших единомышленников.

Опязовцы избегали слова «эстетика», однако именно они сформулировали четкие критерии сугубо эстетической оценки — «гамбургского счета». Это выражение В. Б. Шкловского вошло в культурный обиход, стало фактом русского литературного языка.

Критическая стратегия лидеров ОПОЯЗа была настолько нова и мощна, что они могли себе позволить отказаться от философского или публицистического толкования отдельных произведений.

На отсутствие интерпретационного компонента в литературной критике «формалистов» обратил внимание Б. М. Энгельгардт. Он счел неправомерным перенесение в критику научно-филологического анализа: «...Методы поэтики, строяемой согласно требованиям строгой научности, никоим образом не могут оказаться пригодными в области художественной критики, и представитель науки о литературе необходимо должен резко ограничивать свои задачи от задач критического толкования»¹⁶.

Б. М. Энгельгардт, думается, был чересчур ригористичен в противопоставлении «строгой научности» и «критического толкования», поскольку в реальной практике граница между научным литературоведением и художественной критикой то и дело оказывается подвижной. Но его положение о том, что критика есть прежде всего толкование, заслуживает внимания и в наше время. Б. М. Энгельгардт видел предназначение критики в том, чтобы «дешифровать в духе времени многозначную криптограмму художественного произведения»¹⁷. То есть художественное произведение по природе своей рассчитано на множественность толкований.

Полемика Б. М. Энгельгардта с «формалистами» по этому поводу не получила продолжения, а вскоре функция толкования и «дешифровки» была узурпирована государственной идеологией. Интерпретация произведений текущей словесности в официальной критике сделалась однозначной и директивной. Объектом нормативно-схематического толкования стали и отечественная классика, и зарубежная литература: допущенный до советского читателя книжный «импорт» сопровождался «конвойными» предисловиями, где давалась заданная интерпретация в духе «критики капитализма», «антибуржуазности» и т.п.

4.

Возвращение критической интерпретации в литературный обиход приходится на время «оттепели». Легендарная статья В. Померанцева «Об искренности в литературе» (Новый мир. 1953. № 12) обозначила поворот к свободному проявлению индивидуальности в литературно-критическом дискурсе. «Шестидесятническая» критика (М. Щеглов, В. Я. Лакшин, И. И. Виноградов, А. М. Турков, Б. М. Сарнов, С. Б. Рассадин и др.) толковала современную ей словесность в духе свободолюбия и гуманизма, вступая в полемику с «охранителями», догматиками и начавшими тогда поднимать голову националистами. В это время формируется и то, что потом станут называть «современным прочтением классики», т.е. актуализирующее толкование шедевров отечественной словесности XIX в. Большую интерпретаторскую активность спровоцировала публикация в 1966–1967 гг. ставшего впоследствии «культовым» романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

В 1970-е годы формируется тенденция к «эмансипации» критики, обретению ею собственно творческого статуса. Наиболее полно она проявилась в статьях и эссе Л. А. Аннинского, по-своему продолжившего традиции Д. И. Писарева и В. В. Розанова. Л. А. Аннинский был склонен к свободным интерпретациям произведений, причем его трактовки нередко расходились с замыслами и концепциями самих авторов. Чрезвычайно показательным в этом смысле явился диалог Л. А. Аннинского и Ю. В. Трифонова, состоявшийся незадолго до кончины прозаика и опубликованный уже после нее в «Новом мире». Трифонов здесь выступает против критического субъективизма и своеволия, а его оппонент защищает право критика на «самовыражение»:

«**Л. Аннинский.** Мы тут подходим к обсуждению очень горячего сейчас вопроса: что должна делать литературная критика? Эта проблема всегда была болезненной, и в XIX в. тоже, потому что тогда не только писатели, но и критики верили, что критика существует для писателей. Сейчас писатели по-прежнему в это верят, а критики, так сказать, эмансипировались. Критика стала совершенно автономна, и я только тем и живу.

Ю. Трифонов. Но здесь по отношению к писателям есть какая-то безнравственность, если уж хотите точное слово. То есть критик, который хочет утвердить свою автономность и своеобразие, не задумывается, справедлив его суд или нет. Ему не это важно. Он выдергивает какую-то цитату, что-то подрезает — и самовыражается.

Л. Аннинский. Все верно. Можно обойтись даже и без цитат»¹⁸.

Весьма темпераментный диалог выявил позиции сторон, но не привел к какому-либо согласию. В итоге критик по-прежнему заявляет о своем праве на свободу интерпретации и прямой контакт с читателем, а писатель настаивает на требовании трактовать произведение в соответствии с творческим намерением автора:

«**Л. Аннинский.** Критик так же высказывается о духовной реальности, как высказался о ней писатель.

Ю. Трифонов. Почему же критик не задумывается над тем, что именно хотел сказать автор?»¹⁹

Если в этом случае позиция прозаика выглядит несколько наивной и нормативной по отношению к лукавой и «амбивалентной» позиции критика-эстета, то иная ситуация возникла в самом начале 1980-х годов, когда интерпретатором так называемой «прозы сорокалетних» выступил критик-просветитель И. А. Дедков. Этот критик не принял тип «амбивалентного» героя прозы, представленный в прозе В. С. Маканина, Р. Т. Киреева и ряда других писателей. Наследник традиции Чернышевского и Добролюбова, Дедков в своей вызвавшей большой резонанс статье «Когда рассеялся лирический туман» (Литературное обозрение. 1981. № 8) находил в анализируемой прозе своего рода индивидуалистический «месседж» и решительно выступал против него как публицист.

Данные примеры свидетельствуют о том, что субъективно-личностный момент в интерпретации произведений современной литературы неизбежен. Между художественной прозой и критикой идет сложный и полемичный диалог, который в целом способствует адекватному выявлению общественных и нравственно-философских позиций участников, стимулирует читательское внимание к литературе.

5.

В период перестройки и гласности интерпретаторская активность была направлена главным образом на произведения «возвращенной» литературы, т.е. прежде запрещенные цензурой тексты и впервые опубликованную на родине эмигрантскую прозу и поэзию. В освещении же новинок прозы и поэзии наметилось определенное переключение акцентов с вопросов общественных и нравственно-философских на творчески-эстетическую проблематику. Само по себе повышенное внимание к вопросам жанра, языка, композиции плодотворно, однако от-

существование конкурирующих критических интерпретаций произведений новых прозаиков и поэтов ведет к определенным издержкам. Романы и повести Людмилы Улицкой и Татьяны Толстой, Владимира Сорокина и Виктора Пелевина, Дмитрия Быкова и Александра Терехова, Захара Прилепина и Сергея Шаргунова, а также многих других авторов в литературной прессе оцениваются прежде всего с точки зрения «качества текста». Само по себе это, казалось бы, недурно, но исторический опыт свидетельствует о том, что в оценке чисто эстетического качества произведений критики-современники зачастую ошибаются, а читатель ждет от критики не столько оценочных рекомендаций, сколько той самой дешифровки многозначных художественных «криптограмм», о которой некогда говорил Б. М. Энгельгардт.

Да и писатели, склонные к серьезной саморефлексии, большее удовлетворение получают не от дежурных комплиментов, а от оригинального толкования их произведений. Есть определенная координация между эстетическим уровнем прозы и возможностями ее интерпретаций. Произведение масскульта по сути не нуждается в трактовке, его смысл полностью сводится к пересказу фабулы. Трудно даже гипотетически представить оригинальное критическое прочтение очередного романа Александры Марининой или Дарьи Донцовой. Произведение средне-беллетристического уровня рассчитано на прочтение довольно однозначное и определенное — как, к примеру, знаменитый некогда роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым» или популярная в наши дни проза Дины Рубиной. Наконец, произведение, претендующее на статус высокой, «элитарной» словесности, должно обладать художественной многозначностью, а потому провоцировать ансамбль разных, порой взаимоисключающих интерпретаций. Создать произведение, исправно работающее в качестве «генератора интерпретаций» (по У. Эко), — это тайная или явная мечта каждого серьезного писателя. Кстати, в качестве примера такого «генератора» можно привести и прозу Ю. В. Трифонова, обнаруживающую такие смысловые обертоны, которых, возможно, не осознавал сам автор. Название недавно вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей» книга С. А. Экштута о Юрии Трифонове снабжено примечательным подзаголовком: «Великая сила недосказанного»²⁰. Это недосказанное и раскрывается в новых критических интерпретациях (такова, например, в названной книге трактовка романа «Старик»), оно потенциально богаче того, «что именно хотел сказать автор».

И все же, как ни наивен вопрос о том, «что хотел сказать автор своим произведением», критике приходится им задаваться для того, чтобы дать ответ, который сложнее и неожиданнее самого вопроса, чтобы вступить в контакт и с писателем и с читателем. Скучноватые квазифилологические «разборы текстов» современных авторов не могут заменить полноценную критику, духовно-эмоциональной доминантой которой

неизбежно остается толкование художественного «месседжа». Без него критика превращается либо в ухудшенный вариант литературоведения на современном материале, либо в утилитарную информацию о книжных новинках.

Нынешняя социокультурная ситуация внушает на этот счет серьезные опасения. «Критика как род литературы снята с производства»²¹, — читаем в статье авторитетного критика и главного редактора журнала «Знамя», т.е. одного из реальных руководителей и организаторов того самого «производства». Вопрос о статусе литературной критики, о ее культурно-общественной роли стоит сегодня чрезвычайно остро. Но в любом случае позитивная перспектива дальнейшего развития критики предполагает возвращение к традиции активно-творческой интерпретации литературы в социальном, философском и эстетическом контексте времени.

«ПОЭТИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ» ИЛИ «ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ»? К истории терминов и понятий

1. Рождение понятия «лирический герой» в эссеистике Ю. Н. Тынянова

Понятие «лирического героя» изначально отмечено внутренней антиномичностью, потенциальным совмещением в нем не только различных, но и взаимоисключающих значений. Оно появилось не как научный термин, а как образно-субъективная метафора в эссе Юрия Тынянова «Блок и Гейне», вошедшем в состав коллективного сборника «Об Александре Блоке», выпущенного в 1921 г. петроградским издательством «Картонный домик». Эта работа была прочитана автором в качестве доклада в октябре 1921 г. на научном заседании в Институте истории искусств.

Отношение Юрия Тынянова к Блоку было скорее полемическим, чем апологетическим. Воплощением эстетической новизны для Тынянова являлась поэзия Хлебникова. Возможности символистской поэтики представлялись критику исчерпанными. Отсюда — жесткое суждение в написанном тремя годами позже эссе «Промежуток» (1924): «У нас нет поэтов, которые не пережили бы смены своих течений. Смерть Блока была слишком закономерной»²².

В то же время Гейне всегда был близок Тынянову, над его стихами он много и увлеченно работал как переводчик. Сам обладавший несомненным стихотворческим талантом, Тынянов во многом реализовался как поэт именно в этих переводах. Перевоплощение в Гейне, применение

его лирического «я» к себе самому было для Тынянова вполне органичным. К Блоку же отношении Тынянова было дистанционным, это для Тынянова поэтическая персона третьего лица, «он». Это обстоятельство прямым образом повлияло на зарождение в сознании поэта-исследователя такой конструкции, как «лирический герой».

Сопоставление двух поэтов — русского и немецкого — завершается следующим итогом: «Возникнув на закате течений, которыми они питались и которые собой закончили, разрабатывая тот же материал — личности и эмоции, — Блок и Гейне стоят на двух разных полюсах поэзии. Один строит свое искусство по признаку эмоциональности, другой — по признаку чистого слова. Прimitивно-эмоциональная музыкальная форма, прообраз которой — романс, и литературный, словесный орнамент, высшим прообразом которого является арабеска. Поэтому столько споров вокруг Гейне, и при жизни, и после смерти, — поэтому Блок бесспорен.

И если Гейне навсегда останется примером и образцом самодовлеющего словесного искусства, а знак его стоит над новой поэзией, то Блок являет пример крупного художника в подчиненном роде поэзии — эмоциональном»²³.

В таком негативно-критическом контексте и появляется выражение «лирический герой»: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Этого лирического героя и оплакивает теперь Россия»²⁴. То есть Тынянов считает слабостью поэзии Блока ее сосредоточенность на фигуре автора, а ее успех у читателей объясняет эстетической неискушенностью публики, которая воспринимает стихи как роман, а автора как живого человека: «...когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо — и все полюбили лицо, а не искусство»²⁵. «Лирический герой» в таком контексте — это, по сути, внеэстетическая реальность, способ нехудожественной манипуляции читательским сознанием.

Однако здесь мы имеем дело с одним парадоксом тыняновского научно-художественного мышления, который зафиксирован Лидией Гинзбург: «Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам, — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам»²⁶.

Готовя к печати сборник «Архаисты и новаторы» (1929), Тынянов переделывает статью, дает ей название «Блок». В предисловии поясняет: «Одна статья представляла собою искусственную параллель между одним новейшим русским поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбросил»²⁷. В новой редакции отчетливо обнаружилось «правильные результаты». Эмоциональность Блока уже не объявля-

ется заведомым недостатком, а скорее предстает средством достижения эстетического эффекта. Совсем иной смысл приобретает и фраза, ставшая финальной: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к человеческому лицу за нею»²⁸. «Человеческое лицо» — уже не просто лицо автора, но и — потенциально лицо некоего обобщенного человека.

Фраза «Этого лирического героя и оплакивает теперь Россия» в новой редакции предстает в таком виде: «Об этом лирическом герое и говорят сейчас»²⁹. И дело не только в отходе от некрологического контекста, но и в том, что выражение «лирический герой» оказалось пригодным не только для одноразового употребления. И сама семантика его в дальнейшем претерпит значительную эволюцию.

2. «Лирический субъект» и «лирическое “я”» в литературоведческом сознании Андрея Белого

Вскоре после выхода тыняновской статьи Андрей Белый, готовя берлинское издание «Стихотворения» (1923), пишет в связи с «отделом» «Прежде и теперь» (входящим в состав раздела «Пепел»): «Стихотворения этого отдела обнимают ряд лет (от 1903 до 1916 г.); но я объединяю их вокруг темы “Пепла”. Доминирующий лейтмотив этого цикла — взгляд на действительность как на стилизованную картину; прошлое и настоящее кажутся одинаково далеки для себя потерявшей души; все только — маски; появление среди масок умершей действительности “домино” есть явление рока, отряхивающего пепел прошлого. Лирический субъект этого отдела — постепенно себя сознающий мертвец»³⁰.

А чуть ниже читаем: «В “Снежной Деве” собраны стихотворения, живописующие разочарование в любви; эта любовь, подменная страстью, развеивается пургою; воспоминания об утраченном посещают субъекта поэзии...»³¹

По мнению Омри Ронена, термины «лирический субъект» и «субъект поэзии» возникли у Белого как полемическое противопоставление тыняновскому «лирическому герою»: «Белый, сочувственно отозвавшийся о формальном методе в том предисловии к “Стихотворениям” 1923 г., где он употребил термин “лирический субъект”, косвенно полемизировал с Тыняновым, когда заменил литературоведческий и литературно-биографический термин Тынянова философским, не совсем тождественным тыняновскому»³². Однако детализированной разработки понятие лирического субъекта тогда у Андрея Белого не получило, а через несколько лет он для рефлексии по поводу этого феномена воспользуется выражением «лирическое “я”».

Примерно тогда же, когда Тынянов готовит к изданию сборник «Архаисты и новаторы», Андрей Белый в ноябре 1928 г. пишет в предисловии к новому изданию сборника своих стихов «Пепел» (оно выйдет в 1929 г.):

«Композиция стихов в отделе являет самую тему “Пепла” в виде лирической поэмы в 4 частях: герой “Пепла” — шатун, бродяга, люмпен-пролетарий; нарисована его судьба; в “Глухой России” он ищет свободы и воли, а перед ним встают “Лихие места”, “Глухая Россия” — лихое место.

Город? Но город 1908 г. — “Мертвый город”; этот город рисует 2-й отдел; в отделе “В полях” — попытка отдаться деревенской природе: попытка к “Воздравие”; но она оканчивается в отделе “Злая деревня” полным “Заупокоем”; Россия 1904—1908 гг. — кошмар; и “Бобыли”, “Бродяги” именно потому, что “Бобыли” — сходят с ума: ноты безумия и анархического субъективизма правомерно отражены в этой “Драме” моего “Бродяги”. Прошу читателей не смешивать с ним меня: лирическое “я” есть “мы” зарисовываемых сознаний, а вовсе не “я” Б. Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 г. не бегавшего по полям, но изучавшего проблемы логики и стиховедения»³³.

Андрей Белый в данном случае выступает и как субъект и как объект исследования. Белый-литературовед, осмысляя тексты Белого-поэта, считает необходимым провести отчетливую границу между «лирическим “я”» стихов и личностью автора, его внехудожественным «я». «Лирическое “я”» трактуется им не как индивидуализированный, но как обобщенный художественный образ — «“мы” зарисовываемых сознаний». Разграничение для поэтики резонное и познавательное необходимо. Оно эвристически плодотворно в той же мере, в какой для стиховедения оказалось плодотворным предпринятое Андреем Белым противопоставление метра и ритма.

Тынянов и Андрей Белый подошли к этому научному разграничению разными путями и с разных сторон. Тыняновское понятие «лирический герой» обозначает поэтическое «я» конкретное и индивидуализированное. Что же касается понятия «лирическое “я”» у Андрея Белого, то оно, наоборот, носит характер абстрактно-обобщенный.

3. Дальнейшая судьба термина «лирический герой»

Новое понятие вошло в советское (и постсоветское) литературоведение в словесном оформлении Тынянова («лирический герой»), но в значении близком к «лирическому “я”» в понимании Андрея Белого.

Сам термин был перенесен из модернистского контекста XX в. на поэзию 1920—1840-х годов. Филологи стали говорить о лирическом герое применительно к Тютчеву, Веневитинову, Бенедиктову, Лермонтову. Это нашло теоретическое обобщение у Л. Я. Гинзбург: «Лирический герой как особая форма выявления авторского сознания существовал впоследствии в разных литературных системах, но вышла эта форма из романтизма, порожденная одной из основных философских его предпосылок — убеждением в том, что искусство и жизнь в пределе стремятся к отождествлению и тождество это может распространиться на все, от

вселенной, которая, по учению Шеллинга, есть художественное произведение бога, до эстетически осознанной судьбы отдельного человека»³⁴.

У такого ретроспективного использования термина «лирический герой» есть резонные основания вследствие типологического сходства русского поэтического модернизма (особенно в его символистской разновидности) с поэтическим романтизмом XIX в. Однако в литературоведении существует тенденция к расширительному употреблению термина и применению его к творчеству любого поэта, к любому стихотворному произведению. Против этого возражала Л. Я. Гинзбург: «Термином лирический герой несомненно злоупотребляли. Под единую категорию лирического героя подводятся самые разные способы выражения авторского сознания, тем самым стирается их специфика, ускользает их познавательный смысл. В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными»³⁵.

В связи с этим возникает необходимость в понятии, которое было бы шире понятия «лирический герой» и охватывало все «способы выражения авторского сознания» (Гинзбург, там же). Такую роль призван сыграть термин «лирический субъект», исторически восходящий к Андрею Белому и приобретающий широкое распространение в филологии последних лет.

«Лирический субъект» — понятие общее, включающее в себя и различные формы существования «лирического героя». Лирический герой, как правило, предполагает присутствие в тексте местоименных или глагольных форм первого лица, в то время как лирический субъект может обходиться без таковых. Лирический субъект не тождествен личности автора, и притом не вследствие каких-то частных несходств, а вследствие конститутивной нетождественности искусства и житейской реальности.

Вместе с тем понятие «лирический герой» сохраняет свою актуальность как форма присутствия авторской личности в стихотворном тексте. Разнообразие конкретных воплощений лирического героя пролегает между двумя полюсами. Полюсом индивидуализации, дезинтеграции («человеческое лицо» у Тынянова) и полюсом интеграции («“мы” зарисовываемых сознаний» у Андрея Белого). Эвристическая ценность понятия «лирический герой» состоит в его аксиологической специфике, ибо о «лирическом герое» можно говорить только применительно к эстетически значимым текстам. В то время как «лирический субъект» — категория, характеризующая лирику как таковую, независимо от эстетического достоинства конкретных текстов.

4. Морфология лирического героя в трудах М. В. Панова

Показательна в этом смысле эстетическая рефлексия выдающегося филолога Михаила Панова (1920–2001)³⁶, который системно поль-

зовался понятием «лирический герой» в построении своей истории русской поэзии. Панов, выступивший продолжателем опоязовской традиции и рассматривавший историю поэзии прежде всего как историю поэтических форм, разработал следующий алгоритм литературной эволюции. Поэтическая форма состоит из трех ярусов: звукового, словесного и образного. Эволюционные сдвиги начинаются со звукового яруса, затем процесс продолжается на словесном уровне и наконец переходит на образный ярус, где и представлен характерный для данного поэта (или поэтического течения) лирический герой. Таким образом, «лирический герой» предстает не субъективной проекцией исследователя, но реальностью поэтической формы, органически связанной с ритмикой и языком.

Наиболее наглядно это продемонстрировано Пановым на примере поэзии Велимира Хлебникова. Здесь как основной футуристический прием анализируется сдвиг, причем у Хлебникова и Маяковского он носит различный характер: Хлебниковский сдвиг пластичен, он не разрывает художественную ткань, а способствует той внутренней динамике, которая прослеживается и на уровне лирического героя.

«Произведения поэта объединены образом лирического героя. Этот образ — главное художественное открытие поэта. Образ изменчивый, вбирающий в себя различные облики, пластически сливающий их. Лирический герой Хлебникова — это пророк, ребенок, ученый, колдун, конструктор-изобретатель, невменяемый воин, бомж, как сказали бы сегодня, инопланетянин. И все эти ипостаси поэта перетекают одна в другую, совмещаются, пластически наслаиваются одна на другую... Необычность этой личности поражает читателя, но он не должен забывать, что она — создание искусства»³⁷.

Хотя Панов пользуется термином «лирический герой», к описанной им образной структуре вполне применимо было бы понятие «лирический субъект», поскольку лирическое «я» Хлебникова не обладает теми «устойчивыми чертами» сюжетно-биографического свойства, которые, согласно Л. Я. Гинзбург, свойственны лирическому герою как таковому.

Сложная и целостная структура хлебниковского лирического субъекта, описанная Пановым, находит историческое продолжение в новаторской поэзии конца XX — начала XXI в. В этом отношении современная поэзия ближе к многоликому лирическому субъекту Хлебникова, чем к более определенному и очерченному лирическому герою Блока.

М. В. Панов был исследователем не только поэзии, но и литературы в целом. Он в своих лекциях применял категорию «лирический герой» и к научно-публицистической прозе, отмечая, что она становится литературным фактом в тех случаях, когда в ней присутствует «лирический

герой», т.е. образ автора, воплощенный в словесно-композиционной ткани произведения. Такое употребление выражения «лирический герой», конечно, носит условно-гиперболический характер, однако оно по-своему оправданно — с учетом той эссеистической природы, которая была ему свойственна у Тынянова.

5. Термины «поэтический субъект» и «лирический герой» в применении к современной русской поэзии

Понятие «лирического героя», помимо прочего, обладает и определенным рецептивно-психологическим оттенком. Оно — в том виде, в котором устоялось к концу XX в., — предполагает возможность читательского перевоплощения в авторское «я» (показателен в этом смысле сборник эссе Петра Вайля «Стихи про меня» (2011), где творчески осмысливаются стихи русских поэтов XVIII–XX вв., отобранные по принципу субъективной близости их лирических «я» авторскому «я» эссеиста). На этом во многом базируется читательское восприятие русской лирики двух веков — условно говоря, от пушкинского «Недорого цену я громкие права...» до «Век скоро кончится, но раньше кончусь я...» Иосифа Бродского.

Поэзия начавшегося века пересматривает эту коммуникативную условность. Лирическое «я» здесь в целом тяготеет к дезинтеграции, за ним все меньше стоит потенциальное «мы», да и частотность местоименных и глагольных форм первого лица сокращается. Авторское сознание тяготеет к воплощению во всем тексте стихотворения, риторически-афористические конструкции становятся данью традиции, чаще даже литературной инерции. Здесь уместнее говорить о «лирическом субъекте», а понятие «лирический герой» учитывать как меру индивидуализации лирического «я».

Такая закономерность прослеживается в работе известных мастеров новаторской ориентации, ушедших из жизни в первом десятилетии XXI в. и во многом определивших вектор нынешнего развития поэзии: Геннадия Айги, Виктора Кривулина, Елены Шварц, Алексея Парщикова, Аркадия Драгомощенко. Их лирические «я» индивидуализованны, а потенциальная обобщенность, «интегрированность» выражается иначе, чем в поэзии декларативно-публицистического типа. Данные поэты тяготеют к тому, чтобы репрезентировать не социальную группу («мы»), но мироздание в целом. «Лирический герой» говорит не от имени многих читателей — он выступает посредником между читателем и миром.

Приведем примеры, в которых достаточно наглядно перемещение лирического «я» из центра поэтического пространства на его периферию — со стратегической целью оставить потенциального читателя один на один с миром. Этот процесс отразился и во внешнем облике текста.

В цитируемых ниже текстах имеются такие особенности, как разнообразие стиховых отступов (каждая строка может иметь слева отступ любого размера), возможный отказ от знаков препинания, от прописных букв в начале предложений (и в то же время употребление прописных букв в начале ключевых для автора слов). Встречаются и графические эксперименты, такие как фигурное стихотворение В. Кривулина.

Геннадий Айги

и углубляюсь я — в жатву: о этот
огонь — закалявший
терпенье отцов — как безвинность земли! —
и блистала страна Простотою
будто — звенела: в ее небеса восходили
смыслоназвания
Бедных Вещей — и прозрачность их доброприсутствия
сердце ковала того кто умом отдаляясь в пределы другие
ведал — о невозвращении
в этот очаг — отзвенело давно
в безымянности обще-пространства
то завершение круга — отсутствием
свето-основы: сиянья отцов запевавших плечами
как лицами неба и почвы! — и ныне
только молчание Слова
безликостью мира блистает — а было же
просто: ведь даже подобье шептанья несмелого
было — как личико-небо — повсюду глубокое
родное — без края
(«Горя во время жатвы»)

Виктор Кривулин

весь мир
весь мир которого нет
весь на экране как на ладони
поле гадания... что выпадает? Валет
или шестерка треф — но вали вперед!
Хлопоты злая дорога худые кони
иные версты иные дни
берег твой дальний —
там и живу я
где вертухай виртуальный
круговую песню поет
сторожевую

(«Стихи в форме госгерба»)

Елена Шварц

Меня, как сухую ветвь,
К Риму долго несла река,
И очнулась я, чуть отпив
Древле волчьего молока,
Что сочится из всех щелей,
Что от самых младых ногтей
Каждый римлянин жадно пьет
Из Волчицы, простершей над Градом
Голубой и бездонный живот.
Вот я шла и брела под ним,
Бормотала себе, и незримо
Обломок жизни моей
Прилепился к руинам Рима.
(«Воспоминание о Риме»)

Алексей Парщиков

Жизнь моя на середине, хоть в дату втыкай циркуль.
Водораздел между реками Юга и Севера — вынутый километр.
Приняв его за туннель, ты чувствуешь, что выложены впритирку
слои молекул, и взлетаешь на ковш под тобой обернувшихся недр...
(«Нефть»)

Аркадий Драгомощенко

Я украл тебе строку из твоего же стихотворения
смывая Марсель, старую бухту, суп на коленях
вино и пейзаж, в котором смерть вполне дружелюбна
и переходит по наследству, как сад инжира.
Что по возвращении вернуть?..
(«TROODOS»)

В поэзии наших дней эта линия находит продолжение у Наталии Азаровой, Максима Амелина, Владимира Аристова, Николая Звягинцева, Сергея Бирюкова, Василия Бородина, Михаила Гронаса, Сергея Завьялова, Елены Зейферт, Кирилла Корчагина и др.

Приведем примеры из Наталии Азаровой, Владимира Аристова, Андрея Полякова, Андрея Василевского, свидетельствующие об этой поэтической стратегии.

Наталия Азарова

обычно я проводила вечность дома
не выходя смотря на не
смотря смотря до дремы дыр

до наступления сезонов
до удивления
насколько я горизонтальна
вид зрения вполслабости
перескажи мне эту невозможность
прекрати творить по живому
смотри смотри подушной духотой
моих людей двойная масса

(«файл обо мне»)

Владимир Аристов

После дождя на детской площадке
нет никого
только сизых четыре голубя
гуляют примерно в одном направлении
пересекаю косо их путь и я

Солнце! Волшебное солнце!
нарисованное детской рукой
замешенное на этом мокром песке
шевелится, наверное, здесь под землей

(«После дождя на детской площадке...»)

Андрей Поляков

...только на подушечке мизинца
привезти в Москву морскую пыль
имени Тавриды-Нереиды

под дождем с вокзала уплывать
зонтиком осенним занимаясь
холодком и переменной света

а портвейна розовый букет
оставляя там, где был оставлен —
по другую сторону дождя

на границе ласточек и чаек
на трехлапом столике в кафе
растворившемся в стихотворенье...

(«Подушечка (разгадка с загадкой)»)

Андрей Василевский

Откуда все? Откуда мальчик?
Текла, текла и утекла.

А кто там бегает на корте,
Какое варится пшено?

Что у него на внешней карте?
Зачем поставил Инстаграм?

Нет, этих предпоследних строчек
Тогда быть вовсе не могло.

(«Откуда все? Откуда мальчик?»)

Для поэтов такого склада говорить о себе — значит говорить о мироздании.

Такова в наши дни фундаментальная поэзия, работающая на обретение «нового зрения» и оставляющая в прошлом фигуру поэта как главного действующего лица.

Мы не касаемся отдельно иронической ревизии самого феномена лирического героя в стихах Дмитрия Пригова, Александра Еременко, Тимура Кибирова (одна из книг которого шуточно называлась «Юбилей лирического героя»), Игоря Иртеньева, отчасти Сергея Гандлевского. Эта пародийно-ироническая линия заслуживает отдельного исследования. Отметим только основную историческую функцию этой поэтической тенденции — обнажение условности самой фигуры лирического героя и движение от монологического сознания к изображению мира, бесконечного в своих проявлениях и свободного от идейных доминант.

Все сказанное выше не означает, однако, невозможности продолжения классической парадигмы, о которой можно говорить на примере крупнейшего лирика второй половины XX в. Виктора Сосноры. Будучи безусловным авангардистом в отношении к слову, мастером, создавшим в высшей степени оригинальный и индивидуализированный поэтический язык, Соснора в построении авторского «я» сохранил верность романтически-модернистской традиции «лирического героя» как чело века-поэта, вбирающего в себя все страдание мира, бросающего вызов Создателю: «Вы в Бога веруете, Бог?» («Пьяный ангел», 1969). В стихотворении «Гамлет» (1979) поэт называет себя «безбилетником», устанавливая тем самым связь и с бунтом Ивана Карамазова, и с цветаевским «Пора, пора, пора / Творцу вернуть билет».

Конечно, можно говорить о «лирическом субъекте» в творчестве Сосноры — как стихотворном, так и прозаическом (сам поэт неоднократно говорил об отсутствии для него границы между поэзией и прозой; главная его поэтическая книга «Верховный час» 1979 г. и написанный годом позже роман «День Зверя» образуют своего рода дилогию). Но понятие «лирический герой» в изначальном, тыняновском смысле совершенно необходимо для вхождения в мир этого поэта. Только уловив выражение

«человеческого лица», которое стоит за стихами («Я, с лицом несоциальным»), можно обрести код для прочтения и интерпретации его «части речи». И читательское перевоплощение в авторское «я» становится необходимым условием коммуникации, для адекватного восприятия, например, трагической симфонии «Мой монгол» со следующим финалом:

Ремонтируя душу, как овчарню храня от волчат,
Суздаль — от Чингиз-хана, Плесков — от венчанья,
как от веча — Новград, как от чуда — Москву... Отвечай!

Отвечаю:

— Это самопародия. Ах, извините, люблю
эволюцию литер «О»-«ЧА». Как бикфордов-свеча нагораю...
Пальцы в клавиши, как окурки вдавлю.
Не играю.

Соснора, своего рода эстетический диссидент, чуждый и советскому, и «антисоветскому» менталитетам, и сегодня не вписывается в общую поэтическую картину, он остается «типическим исключением». Разработанная им модель поэтического сознания свидетельствует о том, что категория «лирический герой» не уходит в прошлое и может еще обрести новую актуализацию в творчестве поэтов новых поколений.

Подведем итог. Наблюдающийся в филологическом дискурсе переход к преимущественному использованию термина «лирический субъект» («поэтический субъект») не отменяет эвристической значимости выражения «лирический герой», эссеистического по происхождению, прочно связанного с определенной культурной традицией и обладающего определенным аксиологическим потенциалом. Научная типология поэтического субъекта предполагает определенное количество подвидов и вариаций. При их выявлении и идентификации история «лирического героя» как феномена и как понятия может и должна быть учтена.

ПО ТУ СТОРОНУ РИТОРИКИ

Русская поэзия на переломе XX и XXI веков

В истории русской поэзии переход от века к веку — это всегда шаг от господствующей риторики к индивидуальным переживаниям и индивидуализированному языку. Так было в начале XIX в., когда утверждался «карамзинизм», так было и на заре XX столетия, когда пришли «младшие» символисты.

Слово «риторика» в русском языке имеет два значения: «теория ораторского искусства» и «напыщенная и бессодержательная речь» (согла-

сно Словарю С. И. Ожегова). Мы здесь употребляем данное слово во втором, ироническом значении. Применительно к поэзии это означает форму инерционную, архаичную, утратившую эстетическую выразительность.

Владимир Маяковский с присущей ему филологической чуткостью и не совсем утраченной самокритичностью так охарактеризовал собственную риторическую поэму «Владимир Ильич Ленин», введя в нее голоса неких враждебных поэту «лирика» и «критика» (на самом деле это голоса правды и здравого смысла):

Знаю,
 лирик
 скривится горько,
критик
 ринется
 хлыстиком выстегать:
— А где ж душа?!
 Да это ж —
 риторика!
Поэзия где ж?
 Одна публицистика!!

Действительно, и тот «капитализма портрет родовой», после которого следует процитированный пассаж, и поэма в целом — наглядный пример риторики в пейоративном смысле. Маяковский нашел точный антоним для этого понятия — «душа». А синонимом риторичности в этом контексте становится публицистика, т.е. прямой способ авторского высказывания. Для эстетически ориентированной критики «одна публицистика» есть недостаток — будь то ортодоксально-«советский» или либерально-прогрессистский стихотворный дискурс.

Риторика не создает новых форм, предпочитая пользоваться готовыми. Это может выражаться в эстетическом эпигонстве, подражательности (акмеистическая техника у советского поэта Николая Тихонова), а может осуществляться как нетворческая эксплуатация поэтом собственных былых приемов: именно таков опыт Маяковского после 1917 г. Иначе говоря, риторика по сути своей архаична. Именно это имел в виду, например, поэт-новатор Виктор Соснора, давая своему произведению название «Риторическая поэма» (1972): вещь написана традиционным белым пятистопным ямбом и заканчивается отсылкой к Пушкину:

Осваиваю свой освенцим буквиц,
Напрасность неприкаянности. Зла
Залог. И не пишу (я не пишу!)
давным-давно. И это не творенье —

риторика, фантазии фантома, —
ЛИШЬ ТО ЧТО Я ХОТЕЛ ПОКА СКАЗАТЬ
ВПАДАЯ В ЖАНР ПОСЛЕДНЕГО СКАЗАНЬЯ

Конечно, «риторичность» поэмы Сосноры — мнимая, здесь достаточно изобразительной новизны, сложности и гибкости. Полушутливое название поэмы дает повод подумать о том, что какая-то доля риторичности, прямолинейной дидактики в поэзии допустима и неизбежна. Поэт имеет право на риторические пассажи, если они эстетически компенсированы музыкальностью, изобразительностью, языковой изобретательностью. Нет нужды полностью изгонять риторику из поэзии. Здесь хочется прибегнуть к аналогии с холестерином. Многие стараются во что бы то ни стало снизить уровень холестерина в своей крови — между тем медики в последнее время заговорили о «полезном холестерине», необходимом для прочности сосудов. Риторика — это нечто вроде холестерина, ее небольшое присутствие может быть для поэзии полезно, но слишком высокий уровень приводит к закупорке сосудов и затруднению кровообращения.

На рубеже XX и XXI вв. в русской поэзии обострилось противоречие между риторическим по преимуществу «истеблишментом» и новаторскими поисками тех поэтов (разных поколений), что тяготеют к непрямому высказыванию, трансформированной речи, непривычным стиховым конструкциям. Наглядным примером может служить ситуация с национальной премией «Поэт», основанной в 2005 г. (в составе ее жюри и автор настоящей статьи). Ее лауреатами на протяжении первых шести лет становились авторитетные поэты, которых обычно называют «традиционными». Это носители поэтики конца XX в., канонизированной в критическом сознании. Почетных лавров удостоены интеллигентная ностальгическая риторика (Александр Кушнер), православная риторика (Олеся Николаева), риторика культурно-историческая (Олег Чухонцев), риторика пародийно-ироническая (Тимур Кибиров), риторика интимно-религиозная (Инна Лиснянская), наконец, риторика элегическая (Сергей Гандлевский).

Однако на этом ресурсы традиционности словно оказались исчерпаны, и в 2011 г. лауреатом стал авангардный Виктор Соснора, первооткрыватель поэзии XXI в., создатель собственного языка, шифр к которому таится в самом этом языке, а не в культурной традиции³⁸.

Соснора — «поэт принципиальный», если воспользоваться выражением Юрия Тынянова о Хлебникове. Он обновляет сами принципы поэтической конструкции, носителем смысла у него выступает ритм, а не отдельные мысли и сентенции. В его поколении с ним сопоставим только Геннадий Айги, сочетающий самодостаточность ритма с полным отказом от метрики и переходом к верлибру (у Сосноры метрический стих

сочетается со свободным; можно сказать, что этот поэт нейтрализует различия между классическим стихом и верлибром). И Айги, и Соснора слынут среди большинства российских критиков «сложными» поэтами, что реально объясняется архаичностью читательской установки на поиск в стихотворном тексте риторических элементов, которые могли бы цитироваться как подтверждение морально-публицистической риторики самих критиков. Поэзия, в которой доминируют музыкальный и изобразительный моменты, для такой «прикладной» критики крайне неудобна.

Сходную реакцию вызывали такие чуждые прямолинейной риторике поэты, как Виктор Кривулин, Елена Шварц, Аркадий Драгомощенко, Алексей Паршиков, Иван Жданов, Владимир Аристов. Тем не менее они пробились сквозь броню эстетических предрассудков и обрели свою читательскую аудиторию. Среди поэтов, заявивших о себе в 2000-е годы и решительно не склонных к риторике, можно назвать Василия Бородин, Сергея Завьялова, Кирилла Корчагина, Василия Ломакина, Андрея Полякова, Андрея Сен-Сенькова, Евгению Суслову, Андрея Черкасова. Особо хочется отметить стихи Наталии Азаровой, выпустившей в 2011 г. этапную, на мой взгляд, для русской поэзии в целом книгу «Соло равенства».

Здесь уместно вспомнить формулу Тынянова из его статьи «Промежуток»: «Стих — трансформированная речь; это — человеческая речь, переросшая сама себя»³⁹. Иначе говоря, в новаторской поэзии слова пребывают в таких отношениях, в каких они не могут состоять в обыденной речи. Конечно, закон «перерастания» применим к поэтическому меньшинству, только к носителям первичных стихотворных языков. Созерцание здесь важнее высказывания. Мир ценен и интересен до слова, а речь — лишь один из способов взаимодействия с ним. Такова аксиологическая база нериторической, антириторической поэзии.

Азарова не только поэт, но и филолог, склонный к философско-эстетической рефлексии. Ее антириторичность нашла декларированное выражение в статье «Критерий “адресат” в установлении границ поэтического дискурса», где автор решительно выступает против утилитарного применения поэтического слова: «Любые попытки введения фигуры адресата в виде адресной аудитории читателей, то есть адресата, отличающегося определенными признаками, такими, как возраст, пол, профессия, социальная, национальная принадлежность и т.д., способны редуцировать или уничтожить обращенность как основополагающее свойство поэзии»⁴⁰.

Между тем мы наблюдаем в современной поэзии наряду с новаторской «антириторикой» и вспышку публицистической риторики, ориентированной именно на «адресную аудиторию читателей». Прежде всего это относится к поэзии Дмитрия Быкова, сознательного архаиста,

чей успех у читателей напоминает некрасовскую эпоху. Театрализованный проект «Гражданин поэт» (трансформация некрасовского названия «Поэт и гражданин»), основанный на пародическом использовании классиков, имел грандиозный успех и, по моему убеждению, способствовал повышению общественного интереса к поэзии как таковой. Это, пользуясь предложенным выше уподоблением, «полезный холестерин».

В разговоре об эстетической поляризации современной поэзии нельзя не вспомнить опыт и идеи Иосифа Бродского. Значимость этого поэта не нуждается в доказательствах, но его культ в среде стихотворцев, филологов и стихотворцев-филологов все больше приобретает характер эстетического тормоза. Многочисленные подражатели Бродского обнаружили творческую несостоятельность, копирование приемов Нобелиата (длинная строка, обилие анжамбеманов, экстенсивная форма «большого стихотворения») ведет к монотонной, скучной риторике. Массовое филологическое и литературное сознание не отдает себе отчета в том, что сам Бродский был не столько новатором, сколько эстетическим канонизатором. Новые пути находят те, кто решительно отталкиваются от поэтических принципов Бродского, идут поперек его представления о поэте как «орудии языка».

Культом Слова с большой буквы успешно поработал в XX в., но от века XXI требуется что-то новое. Часто цитируют слова Бродского из его Нобелевской лекции: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку». На деле же такая установка теперь оборачивается тем, что устоявшийся на данный момент тип поэтической речи диктует стихотворцу строчку предсказуемую и эпигонскую (от чего не спасает и пародийная постмодернистская ирония, давно ставшая штампом). В XXI в. новатором становится тот, кто не поклоняется языку, а вступает с ним в диалог на равных, давая самому языку свежую экстралингвистическую пищу — изобразительную, музыкальную, повествовательную. Названные мною выше поэты новаторской складки ставят слова в такие связи и отношения, к которых они еще не находились в обыденной и традиционно-поэтической речи. Они разрабатывают надкоммуникативную поэтику, создают стих, независимый от адресата и потребительской рецепции.

Поэт — соавтор языка. Так я определил бы подлинно современную эстетическую позицию. А роль «орудия языка» приходится оставить поэтам прикладным, иллюстраторам реальности и пропагандистам литературной традиции.

Кстати, поэтическое наследие Бродского, на мой взгляд, нуждается в дифференцированном подходе. «Век скоро кончится, но раньше кончусь я» — эта самоотверженная строка поэта имеет и биографиче-

ский, и эстетический смысл. Общие поэтические установки Бродского остались в XX в., его ироническая перифрастичная риторика обладает безусловной ценностью, но ценностью ретроспективной. Высоко ценя язык, Бродский по сути не использовал такой его ресурс, как внутренняя форма слова (отсюда его неприязнь к Хлебникову и к авангарду в целом). Охранительно-консервативным было отношение Бродского к свободному стиху. Он сравнивал его с «вином без бутылки» (кстати, обыденную аналогию «форма — содержание = стакан — вино» Тынянов еще в 1924 г. считал изжитой).

Между тем в поэтической практике Бродского есть «маргинальные» отклонения от его стратегии, интересные и продуктивные с точки зрения современности. Я имею в виду описательные, нериторические стихотворения вроде «ИстФинчли», немногочисленные, но удачные опыты верлибра (например, «Выступление в Сорбонне»). Вопрос о верлибре для начавшегося поэтического века — не теоретический, а практический. Новому веку нужен новый стих, свободный прежде всего от риторической инерции. Насколько он будет при этом свободен от школьной метрики — покажет время.

Как мне представляется, XXI столетие начинается с резкого расхождения путей «фундаментальной» (т.е. эстетической по преимуществу) и «прикладной» (утилитарно-риторической) поэзии. Задача культуры — не утратить эстетическую иерархию, критерии «гамбургского счета» и поддержать антириторический вектор фундаментальной поэзии, существующей «für wenige», но обеспечивающей при этом будущее стиха как такового.

ОЩУЩЕНИЕ ЖАНРА

Роль рассказа в развитии отечественной прозы

Что с нами происходит?

Этот шукшинский вопрос любят цитировать критики. Но повторить вопрос мало. Надо попытаться что-то ответить. Попробуем обратиться за ответом к такому свидетелю, как современный рассказ, и обобщить его художественные «показания». Речь в этой статье пойдет не только о том, как ощущается сегодня жанр рассказа в его связях и отношениях с другими жанрами, но и о том, как современная жизнь с ее новыми вопросами ощущается рассказом, как она видится сквозь «магический кристалл» жанра. Особенно нас будут интересовать отношения, которые сложились сегодня между рассказом и романом. Вопрос отнюдь не академический, не умоглядный, поставленный художественной практикой прозы.

Взгляд в прошлое

История русского рассказа еще не написана. Это печальным образом сказалось на представлении о «малом жанре», привело к теоретической аморфности разговоров о нем. Критика наша не очень умеет ощущать рассказ как ценность, переживать вместе с читателем властную упругость жанровой формы. Вследствие этого «магический кристалл» эксплуатируется как простое стекло, и конкретные рассказы современных авторов интерпретируются и оцениваются совершенно безотносительно к жанровой их природе, трактуются внешнетематическим способом. Что же касается нашей академической науки, то она слишком мало проявила внимания к русскому рассказу XIX в. с его интереснейшей судьбой, его самостоятельным духовным опытом. И его глубокими корнями: ведь путь русского рассказа начался задолго до того, как Бестужев-Марлинский впервые стал выносить само слово «рассказ» в подзаголовки своих произведений, а Пушкин назвал «занимательными рассказами» повести Н. Ф. Павлова. Еще предстоит докопаться до корней жанра в фольклоре, древнерусской словесности. Но обо всем этом — не теперь. Хочется обратить внимание на принципиальную содержательную особенность русского рассказа, на социально-нравственный смысл его многогранной кристаллической структуры — требовательный демократизм. Рассказчики высвечивали необычность судьбы обыкновенного человека, говорили о нем без высокомерия, но и без умиления. Не меньшую роль, чем герой, в русской новеллистике — от «Повестей Белкина» и «Записок охотника» до чеховского рассказа — играл автор-рассказчик с его увлеченным, жадно-пристальным взглядом.

Встреча автора и героя, их равноправный диалог — вот подлинный сюжет русского рассказа как неповторимого духовно-художественного феномена. А напряженная, сосредоточенная сфокусированность двух точек зрения обусловила присущую рассказу конкретность в поисках высшего смысла жизни. Добро, справедливость, вера открывались в недрах жизни самой обыденной. Между рассказчиком и героем всякий раз заново возникала таинственная и вместе с тем прочная связь, и цепочка этих связей определила духовное единство жанра. От непонятной радости рассказчика, узнавшего до конца историю обыкновенного станционного смотрителя и потому не жалевшего о семи рублях, потраченных на поездку, до общей нечаянной радости новеллиста Чехова и студента Ивана Великопольского, вместе с двумя деревенскими бабами слушающих у костра рассказ об отречении Петра, — такова единая духовная традиция.

Рассказ активно участвовал в строительстве романа. «Повести Белкина», как не раз замечено, — это не просто цикл, не простая сумма пяти сюжетов, а сложное их взаимодействие, прообраз крупной жан-

ровой формы. А первый русский прозаический роман «Герой нашего времени» сложен из малых жанров, являя целый спектр их: и стоящая на границе повести и рассказа «Княжна Мери», и бесфабульный рассказ «Максим Максимыч», и острофабульные «Бэла» и «Тамань», и философская новелла «Фаталист» (опять-таки непростая связь автора и героя стала здесь напряженным внутренним сюжетом, предметом споров не только эстетических). На всех этапах творческого пути обращались к новеллистике Тургенев и Толстой. Работа над «Войной и миром», по сути дела, началась еще в Севастополе и на Кавказе, многоплановый размах заметен уже в «Набеге», который так и хочется назвать рассказом-эпопеей. Рассказ помогал большому роману сохранить то, что в архитектуре называется пропорцией человека. Потому так безжизненна и неисторична вертикально-иерархическая схема: наверху роман, посередине повесть, внизу рассказ. Схема напоминает объявление в булгаковском МАССОЛИТе: «Полнообъемные творческие отпуска от двух недель (рассказ, новелла) до одного года (роман, трилогия)». Но система жанров не гонорарная ведомость, и триада «роман — повесть — рассказ» не прямая линия, а скорее треугольник, где каждый жанр взаимодействует с каждым.

Конечно, рассказ современный связан с рассказом классическим весьма сложным, опосредованным образом. Между ними дистанция длинная и драматичная с подъемами и спадами. И тем не менее дистанция непрерывная. Времена стремительных взлетов рассказа XX в.: 20-е годы с их смелыми экспериментами и стилевым многоцветьем, конец 50-х — 60-е годы были точками острого соприкосновения жанра с жизнью, и вместе с тем в русском рассказе именно в эти бурные годы пробуждалась память жанра, его исконные черты, его национальное своеобразие. Рассказы Юрия Нагибина, Виктора Астафьева, Владимира Тендрякова, Евгения Носова, Василия Шукшина, Владимира Маканина, Валентина Распутина, Андрея Битова стали частью литературной классики XX в. А Юрий Казаков, реализовавший свой талант исключительно в жанре рассказа, стал своего рода символом подлинно художественного прозаического письма.

1980-е годы стали началом очередной динамизации духовной и литературной роли рассказа. В это время читать рассказы стало чрезвычайно интересно, о рассказе потянуло говорить и спорить. И главная задача такого разговора — попытка вместе с рассказом понять все то же: что с нами происходит?

Взгляд вокруг

Жанровая система не иерархическое учреждение с резко отделенными друг от друга этажами. Любой жанр может вступать в контакт с дру-

гими безо всякой субординации, и рассказ имеет полное право заглянуть к «его превосходительству» роману запросто, без доклада, без участия при том разговоре «непосредственного начальства» в лице повести.

Трудно назвать сегодня романиста, который не совершал бы периодических отходов в область новеллистики. Вспомним, как Ф. Абрамов, возводя свой «Дом», завершая повествование о Пряслиных, не мог обойтись без пристройки «Бабиля», намечающего те новые мысли о деревне, которые предстоит додумывать писателям следующих поколений.

Для С. Залыгина в пору работы над историко-философским романом «После бури» внутренней необходимостью стало написание книги остросовременных иронических рассказов «Фестиваль».

В. Каверин вслед за романом о войне «Наука расставания» пишет «зеркальный» новеллистический цикл о болезненных проблемах современной школы: «Загадка» — «Разгадка», а затем еще несколько непростых по мысли рассказов: «А жизнь идет», «Одиночество», «Зимней ночью».

В. Распутин на пути от «Прощания с Матерой» к «Пожару» именно в форме рассказа вел с читателями серьезный разговор о ежедневном противостоянии добра и зла («Век живи — век люби»), о неодолимом душевном разладе художника («Что передать вороне?»), о наивной, но необходимой жажде духовного полета, без которого жизнь наша теряет всякий смысл («Наташа»).

Кстати, и у позднего В. Катаева можно найти вещи, отмеченные таким новеллистическим единством события («Уже написан Вертер», «Спящий»), что назвать их рассказами не будет большим грехом.

Рассказ составляет необходимую часть в работе таких многожанровых прозаиков, как Р. Киреев, В. Крупин, А. Курчаткин, В. Маканин, А. Русов, В. Шугаев. Скажем, по «Неистойой женщине Татьяне» Р. Киреева, «Семейной сцене» В. Крупина, по новеллистической диалогии «Два Фомы» А. Курчаткина, по своего рода новеллистической трилогии «Человек свиты» — «Антилидер» — «Гражданин убегающий» В. Маканина, по рассказам В. Шугаева «Арифметика любви» и «Бирюзовые, золоты колечки» читатель может составить довольно внятное представление и о сумме социально-нравственных идей этих писателей, и о характере их стиливых поисков. А в замысловатой по жанру книге А. Русова «Большие Сады», где сны перемешаны с путевыми заметками, гротескные сюжеты — с философскими монологами и диалогами, есть произведение, названное «Давайте все вместе напишем рассказ». Не случаен этот призыв объединиться вокруг «малого жанра», на его почве.

Рассказ энергично тянется к крайним полюсам прозы: он и с романом и с повестью вступает в диалог и ищет в самом себе предел возможной краткости. Вспомним здесь «Затеси» В. Астафьева, «Траву-мураву» Ф. Абрамова, «Камешки на ладони» В. Солоухина, «Зерна» В. Крупина. В этих циклах сказался характерный импульс не только современного

литературного, но и общедуховного сознания — потребность в экологической регистрации идей и ситуаций. Мы так долго и так беззаботно отмахивались от множества выработанных человечеством мыслей и теорий, так долго пренебрегали общенародным житейским опытом, семейными преданиями и рассказами (дескать, ваша история, товарищ, нетипична, а ваша, наоборот, слишком типична и потому уже отражена в надлежащих сочинениях), что в значительной мере пробросались — и идеями, и ситуациями. А в поисках ответов на новые вопросы судорожно хватаясь за то и за это, не умея окинуть беглым, но системным взором бесполезные скрижали мудрости человеческой.

В 1486 г. Пико делла Мирандола издал 900 тезисов, содержание которых впоследствии стали обозначать выражением — обо всем и еще кое о чем. Вот в такой полноте собранных «по зернышку» разных представлений нуждается современное писательское и читательское сознание.

«Если у нас нет сил переделать жизнь, то надо иметь мужество хотя бы передумать ее» — это одна из последних записей в абрамовской «Траве-мураве». Неважно, первым ли это сказал Абрамов. Важно, как обнажается связь мысли и события в «микрожанре». И всякий рассказ, даже самый пространный, — это *художественное сравнение события и мысли* — независимо от того, высказана ли мысль открытым текстом или запрятана в подтекст.

Через сверхкороткий рассказ пролегает и граница прозы и поэзии, тоже очень существенная, ибо велика нужда в «едином слове», скрепляющем мысль, эмоцию и событие. «Поэтичность» прозы сегодня достигается в первую очередь спрессованностью смысловых слоев, тугим сплетением фабульных нитей. В этом отношении рассказ, как никакой другой жанр, может показать пример. А поэзия, заметим, как никогда нуждается в повествовательном элементе, без которого у нее нарушается «обмен вещевь», и один из возможных путей обновления поэтического слова сегодня — это стихотворный рассказ.

Новеллистика и драматургия — еще один узел жанрового взаимодействия. Пьесы драматургов «поствампиловской» формации отчетливо тяготеют к новеллистической стремительности и сжатости сюжета. Самый характерный представитель этого течения Л. Петрушевская начала именно с рассказов, причем это были не пробные этюды, в каждом из них уже были заявлены принципиальные установки: реабилитация быта, демонстративное вынесение сора из современной семейной избы и глубоко запрятанная вера в возможность чистой, без единой соринки жизни — семейной и всеобщей. Цикл пьес-новелл Петрушевской «Квартира Коломбины», поставленный в театре «Современник» Романом Виктюком, — это попытка нравственного воздействия на читателя эмоциональным взрывом. Четыре новеллы — четыре попытки проникнуть в душу собеседника, в тайное тайных, беспощадной откровенно-

стью преодолеть душевную опустошенность героев, их обыденную, не замечаемую ими самими жестокость.

А публицистика? И с ней современная проза взаимодействует прежде всего через «малый жанр». Как отличная новеллистика читаются многие очерки, и автор сюжетного рассказа вынужден ревниво соотносить его с невыдуманными конфликтами Ю. Черниченко и А. Стреляного.

Все это к тому, что рассказ не загонишь в какую-то клетку жанровой таблицы. Он духовно пересекается со всеми жанрами современной словесности, и поэтому из него сегодня видно на все стороны литературы и жизни.

Автор и герой: уроки демократизма

В жизни рассказа с особенной остротой проступает динамическое соотношение «автор – герой». Оно принимает разнообразные формы. Между автором и героем может стоять резко противопоставляющее их тире, знак решительного несходства. Может быть здесь и сближающий дефис (автор-герой), когда писатель вступает с персонажем в щедрый обмен подробностями, мыслями и настроениями. Может, наконец, стоять и знак равенства (автор = герой), когда под местоимением «я» подразумевается не кто иной, как писатель такой-то. Нередко в пределах одного сборника рассказов эти регистры многократно переключаются, и, читая Ю. Нагибина или Г. Семенова, А. Кима или В. Крупина, приходится то и дело перестраивать угол читательского зрения сообразно тем резким переменам дистанции между «я» и «он», между автором и героем. В самих этих переходах таятся порой такие важные смысловые оттенки, не ощущая которых не поймешь и главную суть авторского взгляда на жизнь.

Но при всех вариациях есть единый критерий качества отношений автора с героями — степень прочности и глубины связи. Связи с народом, как ни высокопарно звучит это выражение и как ни заезжено оно безответственной эксплуатацией, многократным повторением всеу.

Мне не выпало лишней удачи,
слава богу, не выпало мне
быть заслуженной или богаче
всех соседей моих по земле.
Плоть от плоти сограждан усталых,
хорошо, что в их длинном строю
в магазинах, в кино, на вокзалах
я последнею в кассу стою —
позади паренька удалого
и старухи в пуховом платке,

слившись с ними, как слово и слово
на моем и на их языке.

Эти известные строки Беллы Ахмадулиной очень подходят для обозначения внутреннего пафоса тех отношений между авторами и героями, которые складываются в новеллистике. Пафоса неотгороженности автора от героев, писателя от пишущих.

Даже если автор перевоплощается в героя и повествует от его имени, от первого лица, читатель сразу видит в местоимении «я» двоих людей и, принимая предложенную игру, все равно спрашивает с главного «я», с автора, то, что называется авторской позицией. Автору не удастся отсидеться «за кадром», «за сценой». И уж сугубо литературными, нарочитыми выглядят старинные уловки типа: вот какую историю рассказал мне мой приятель (охотник, капитан или еще кто-нибудь). Читатель хорошо понимает, что если капитан умеет хорошо рассказывать, то он возьмет и напишет сам, как это делал, к примеру, много лет Виктор Конецкий.

Неизменно чуткий к самому феномену «рассказывания» Фазиль Искандер точно обобщил в «Сандро из Чегема» диалектику сходства-различия рассказа как факта жизни и как факта искусства: «Раньше Зенон, слушая его рассказы и оценивая их внутренний талант, пытался, как, впрочем, и всех рассказчиков подобного рода, уговорить его писать самому. Не чувство приоритета двигало им, ему было наплевать на этот приоритет, а чувство долга перед искусством толкало его на это. Он считал аморальным упускать хотя бы один шанс из ста, если этот рассказчик потенциально способен сам описать свои впечатления лучше него. Впрочем, никогда из этого ничего путного не получилось. Те, что умели хорошо рассказывать, так и не попытались записать свои рассказы, несмотря на его уговоры. А те, что сами что-то писали и приходили к нему со своими писаниями, никогда не были хорошими рассказчиками. По видимому, дар устного рассказчика самоосуществляется в устном рассказе, и у нормального носителя этого дара просто не возникает потребности повторяться на бумаге».

Тут дело не только в различии между устной и письменной речью, а в том, что автор рассказа литературного говорит сразу от имени многих людей, что качество его повествования как бы находится под постоянным ревнивым присмотром самой жизни. По этой причине «я» рассказчика для современной новеллистики в целом конкретизировалось в образе литератора.

Ну, так чего стесняться, спрашивается? Писатель у нас — это властитель дум, так сказать, по должности, сердца к нему так и тянутся со всех сторон, чужие судьбы и чужие тайны всегда к его услугам. Слушай, записывай, обрабатывай. А от своего личного писательского имени добавляй

лирические отступления и меткие афоризмы. Сегодня в моде свободная, открытая форма, без всяких там условностей.

Нет, все не так просто. Надо ведь увидеть больше, чем видно, услышать больше, чем говорят собеседники. Иначе даже опытного и умелого рассказчика жизнь иной раз может обмануть, провести. Вспоминается рассказ В. Солоухина «Вова, т-сс-с...», весело и раскованно повествующий о том, как сосед автора по деревне Олепино колхозный шофер Александр Иванович уговаривает его вместе с чешскими гостями посетить свой дом. Кульминацией рассказа становится фламандское по колоритности описание пиршественного стола: «Икра черная и красная в чайных блюдцах, жареные куры — горой, копченое мясо, ветчина, сервелат, севрюга горячего копчения, студень в блюде с хороший бельевой таз...» В общем, Европа была потрясена нашим лукулловским размахом. Читаешь — вроде бы весело, но все же этот чужой пир какой-то осадок оставляет. Не то чтобы возникало сомнение в достоверности. Рассказ отлично документирован: и у чехов имена подлинны, и Александр Иванович — просто реальный комментарий к целому ряду прежних произведений автора. Но почему-то приходит на память вышедшая в самом начале 1950-х годов «Книга о вкусной и здоровой пище», она была тогда почти в каждой семье, и по цветным ее иллюстрациям мои ровесники узнавали о существовании многих яств и деликатесов. В книге по дням недели было расписано примерное меню для хозяйки, чтобы, упаси бог, не повториться, чтобы гармонично чередовать тешу белорыбью с миногами. Книга эта — безусловный памятник своего времени, и натюрморты ее в основе своей подлинны: все изображенные на них продукты действительно имели место...

Да, автор хорошо сидит со своим невыдуманным героем за невыдуманным столом, герой называет автора Вовой — и все это, однако, остается иллюзией контакта, иллюзией человеческого общения.

У Бориса Екимова есть рассказ, обнажающий в самом сюжете проблему связи автора с героем. Начинающий литератор, получив на заводе законный долгий отпуск (горячий цех), приезжает на хутор погостить к другу, школьному учителю. Погостить и, конечно, предаться любимому занятию. Однако его литературные труды вызывают всеобщий переполох: местным властям кажется, что именно о них он пишет. Чтобы не подводить гостеприимных хозяев, которых уже и «вызывали» куда следует, герой уезжает, выслушивая на прощание рассказы друзей о темных делах, которые творятся в совхозе и из-за которых, собственно, возникла почти гоголевская ситуация, когда под каждым кустом мерещится ревизор. Нехитрую эту фабулу можно было бы по-разному подать. Можно было посмеяться, можно слегка и погордиться: дескать, как бояться нашего пишущего брата лихоимцы! А Екимов иначе повернул: «Десять лет уже прошло. А как вспомню тот хутор, потерянный в снегах... Вспом-

ню — и на душе делается нехорошо». И называется рассказ «Чужой». То есть вся вина на невиннейшего литератора, на себя. Причем это не истерическое биение себя в грудь, а спокойное и мужественное понимание того факта, что литературная профессия — и по затворнической природе своей, и по особой общественной ответственности — делает жизнь писателя во многом отдельной. И только честно осознавая свою отдельность, можно сохранить подлинную связь с людьми.

В романе автор обладает большой властью над фабулой, над пространством и временем. Он царствует над персонажами, властвует над читательской памятью — по крайней мере до финальной точки. В рассказе же контакт держится, так сказать, на честном слове автора, и степень честности этого слова проверяется резче и скорее. Совсем не хочу приписать только рассказу демократический характер и противопоставить его «самодержавному» роману. Речь о другом — именно в строении современного рассказа, в специфике объединения рассказов в циклы и в книги проявились важные закономерности взаимоотношений литературы и жизни, художника и народа.

Здесь хочется сделать отступление в сторону другого вида искусства и сказать несколько слов по поводу кинофильма «Тема» режиссера Г. Панфилова и сценариста В. Червинского. Главный герой фильма — почти исхалтурившийся, но не утративший честного взгляда на себя драматург. Ким Есенин, как многие, тешил себя примерно такой логикой: конечно, я не Чехов, но и перед таким, каков я есть, читатель преклоняться всегда будет, ибо любят у нас на Руси и литературу и литераторов.

Но оказалось, наш читатель не преклоняться хочет, а говорить с писателем как с человеком (Саша Николаева — И. Чурикова — это, помимо прочего, еще и «великий русский читатель», соучастник построения культуры). И тут надо соответствовать, надо быть живым человеком, иначе неловкость выходит. Как физически тяжело Есенину, еще не распрощавшемуся со здравым смыслом, выслушивать искренние комплименты старой учительницы Марии Александровны! Ее речи, между прочим, — предельно обобщенная модель того разговора с Писателем (с большой буквы!), который обыкновенно ведется на всех читательских конференциях, на всех телевизионных встречах и под который так легко и охотно многие литераторы подстраиваются. Но Есенин вдруг с неотвратимостью понимает, что эти комплименты — дань уважения к Литературе, что ему самому крохи этого уважения перепадают в значительной мере случайно. Чтобы говорить с читателем на равных, надо жить единой с читателем жизнью. Как ни много наработали славные предшественники в литературе (обратим внимание на литературную фамилию героя, взятую напрокат у классика) — больше жить за их счет не удастся. Читатель поумнел. Его доверие и тем более любовь в кредит больше отпущаться не будут!

В этой ситуации ощутимой становится художественная новизна и внутренняя духовная энергия работы тех прозаиков, на долю которых «не выпало лишней удачи», внешнего литературного успеха, которые, сохраняя верность «малому жанру», самоотверженно приняли его жесткие условия.

Надо сказать, что художественная действительность рассказа сегодня сказывается иначе, чем прежде. Отдельные рассказы не так часто вызывают бурную читательскую реакцию, зато повышенную роль приобретают связи между разными рассказами одного автора. Событием становится встреча не с одним рассказом, а с целым циклом, подборкой или сборником новелл.

Всегда есть риск поверхностного прочтения, опасность невхождения в очень конкретный, ни на чей другой не похожий мир писателя. Журнальная публикация или публикация в сборниках типа «Московский рассказ», «Рассказ-83» и т.п. не дает той глубины прочтения, какая явственно обнаруживается в «персональной» книге рассказов. И тут не может быть никаких упреков редакторам и составителям — дело в объективных жанровых процессах (вспомним, впрочем, что эпохи повышенного тяготения к циклизации бывали и прежде и от «поломки» циклов проигрывают порой даже классические шедевры).

Хочется простодушно сослаться на собственный читательский опыт. Читаю маленькую вещицу Екимова «Как рассказать...» в коллективном сборнике «35 рассказов “Литературной России”». Сварщик-монтажник Григорий, работая на Дону, случайно видит, как немощная старушка надрыдается, копая свой огород. Григорий с товарищем берутся ей помочь. Потом он приезжает к этой старушке каждую весну — за тысячу километров, а в Москве делает вид, что едет на рыбалку: «Правду он никому не говорил. Даже жене. Не то чтобы он не верил ей... Но как рассказать...»

Сначала подумалось: трогательная история, вроде бы поучительная и вроде бы ничем из ряда вон не выходящая. Но после того как тот же рассказ прочел в авторском сборнике «Холушино подворье», а потом вспоминал его, читая еще две книги писателя — «Елку для матери» и «За теплым хлебом», — то показалось, что это совсем другое произведение, настолько расширился его смысловой объем. «Как рассказать...» — это обобщенное выражение главной темы екимовского творчества: скрытые ресурсы деятельного добра в народе. Екимов обнаруживает эти ресурсы многократно и всякий раз очень конкретно вникая во все обстоятельства своих героев. Не сбиваясь ни на ностальгические вздохи, ни на абстрактное обличительство, Екимов убеждает: люди хотят и могут работать, помогать друг другу и стране. Надо уважать их личную инициативу, создавать социальные условия для ее проявления. Действуя из своих индивидуальных, интимно-личностных соображений, человек может

сотворить куда больше, чем по бюрократической указке или по кампанейски-показушному «почину».

Значит ли это, что рассказ Екимова вне широкого контекста его творчества не способен передать то же самое? Нет, тут дело не в рассказе, который в концентрированном виде все это содержит, а в читательском (не всегда надежном) восприятии. И здесь эстетическая логика предельно обнажает социально-нравственную логику времени: надо вчитываться в каждый рассказ, чтобы понять то целое, частью которого он является, и надо учиться понимать каждого человека, чтобы понять народ и страну.

Рассказ + рассказ = роман

Сходен с путем Екимова — не в частности, а в главной сути — путь Вячеслава Кондратьева. Его «ржевская проза» — как бы особое жанровое образование, сложенное из рассказов и небольших повестей. В мире Кондратьева мало побывать гостем, случайно встретившись в журнале или сборнике с одним-двумя рассказами. «Ржевскую прозу» надо читательски осваивать как целое, чтобы вместе с автором пройти его путь. Путь солдатский и путь писателя-рассказчика. Жанровая логика Кондратьева-новеллиста особенно ярко выражена в рассказе «День Победы в Чернове». Герой, художник по профессии, приехав 9 мая туда, где он воевал, вдруг с особенной остротой ощущает, как, в какой форме передать ему самое главное и памятное: «И вынашиваемая давно картина — “Солдатские глаза”, — которая так и не получилась у меня, показалась мне слишком надуманной, идущей от головы, а не от сердца... И представилось мне другое... Еще очень неясно, неопределенно, но вырисовывался и выстраивался какой-то ряд графического цикла... “ржевских листов”, где все здесь происходившее должно получить зримую, очень простую, предельно правдивую и жесткую, да, жесткую форму, пусть даже страшную, как было страшно и жестоко овсянниковское поле... поле боя...»

Важное признание. Оно многое приоткрывает: мы понимаем, что поздний дебют писателя Кондратьева во многом связан с поисками жанра, а поиски жанра были неотъемлемой частью поисков правды. Что замысел крупной вещи был отброшен или отложен, поскольку само «поле боя» потребовало новеллистического цикла, пути от дробности к особому рода целостности.

Очень важно здесь и то, что Кондратьев, так остро ощущая духовную близость военного времени, мужественно показал все возрастающую его хронологическую отдаленность, отдельность того и этого времени (драматически прочувствованную и в «Дне Победы в Чернове», и в «Поездке в Демяхи»). Читатель послевоенного поколения, я могу сказать, что «гра-

фические листы» Кондратьева как никакое другое произведение 1970–1980-х годов создают «эффект присутствия», дают возможность побывать душой там и тогда. И это говорится отнюдь не в ущерб остальной военной прозе той поры, которую после Кондратьева воспринимаешь острее и глубже. «Ржевская проза» в глубинах своих исполнена объединяющей энергии, она направлена на достижение духовной солидарности между поколениями, она приобщает читателя к военной прозе в целом.

Новеллистика Екимова и Кондратьева примечательна еще и тем, что здесь размыкаются границы между тремя основными тематическими территориями российской прозы: Деревней, Городом и Войной. На равных идет диалог между городом и деревней у Екимова, а память о войне при том разговоре непременно присутствует. У Кондратьева же с чрезвычайной зримостью предстают «поле боя» — со смысловыми ударениями на обоих словах — и город во время войны. Процесс формирования этого триединства начался еще в 1960-е годы и, может быть, наиболее отчетлив в повестях и рассказах Константина Воробьева. В дальнейшем равноправие трех ипостасей литературного сознания, трех истоков литературной сюжетики и образности стало мерилем глубины и объективности. Путь у каждого писателя свой: один идет от деревни, другой от города, третий от войны. Но независимо от количественного преобладания той или иной темы подлинный демократизм достигается при духовном участии трех сил.

Совсем не быть деревенщиком для отечественного литератора невозможно. Для русской литературы деревня — один из основополагающих символов: эпитафия ко второй главе «Евгения Онегина» («O rus!.. — O Русь!») закрепил это навеки. Не было в России и ни одного значительного писателя, сформировавшегося без участия города. Возможность гармоничного соединения городского и деревенского духовных импульсов завещана нам русской классикой. Эта связь отзывается порой как присущая самой природе писательского ремесла. «Писатель — последний крестьянин», — сказал однажды Андрей Битов, и в словах этих, если вдуматься, больше точности и здравого смысла, чем парадоксальности.

Что же до войны, то относиться к ней как к категории прошлого не дает, к сожалению, современная действительность. И каждое живое произведение о мире — пусть опосредованно — с этой темой непременно соотносится. А книга рассказов циклически соединяет сегодня мотивы города и деревни, войны и мира даже более свободно и органично, чем это удается роману.

Художественная диалектика рассказа предполагает раскрытие большого в малом. Говоря терминологически, рассказ — своеобразная синекдоха действительности, изображение целого через часть. Говоря метафорически, рассказ — это кусок живой жизни, выхваченный взгля-

дом художника. И развитие жанра — непрерывная перестройка самого взгляда, преодоление инерции, старых привычек. Граница между рассказом ищущим и рассказом шаблонно-беллетристическим становится все отчетливее. Сочинители беллетристических рассказов дисциплинированно производят фрагменты и эпизоды при помощи набора готовых тематических «формочек»: рассказ о детстве, о первой любви, о городе, о деревне, о вреде пьянства и т.п. Взгляд же рассказа живого обращен на связи явлений. Рассказ стремится обозначить новые смысловые узлы, уловить характер взаимодействующих социальных тенденций. Отсюда повышенный его интерес ко всякого рода стыкам: времен, поколений, разных слоев общества.

Характерным примером в этом смысле может служить творческое развитие такого прозаика, как Анатолий Курчаткин. Тяготее к социально-психологической портретности, к житейски-колоритной точности обрисовки героев, писатель ищет укрупняющий ракурс. Вот рассказ «Созерцатель». Название его как будто настороженно-ироническое, однако, знакомясь с жизнью и мыслями молодого рабочего Леши, мы чувствуем, что «созерцание» ему в вину автором не ставится. Более того, автор с почти драматической серьезностью освещает первые жизненные шаги героя, его легкую растерянность перед лицом происходящего. Последняя фраза рассказа вносит завершающий штрих, без нажима переводя повествование в план масштабно-исторический: «О том, что через неделю его призовут в армию и Новый год он встретит в стране под названием Афганистан, ничего об этом ему еще ведомо не было». Да, о молодом поколении, конечно, нужно судить не только по внешне очевидным приметам: джинсы, магнитофоны, жаргонные словечки. Опыт Курчаткина энергично напоминает, что необходимо равное уважение не только к представителям разных профессий и социальных слоев, но и к представителям разных поколений, образующих народ. Напоминание не лишнее: в современной романистике, скажем, молодежь явно на задворках сюжетов и предстает, как правило, не в самом лучшем свете. Рассказ стремится сломать такую инерцию и помочь роману от нее избавиться.

На парадоксальных стыках между разнородными тематическими пластами находят себя, свою личную собственно-художественную тему наиболее интересные мастера рассказа. Обратимся к работе Георгия Семенова, вызывавшей немалые споры, так и не нашедшей в критике общепринятой интерпретации. С одной стороны, писателю выдавались комплименты типа «прекрасный русский прозаик», с другой — Семенову доставалось за недостаток социального мышления. А поскольку он чаще писал о городских жителях, об интеллигенции, о любви, был откровенно неравнодушен к чувственной стороне жизни, то он был постоянным персонажем полемических или разносных обзоров, за его счет нередко

выполнялся план по негативным откликам. При этом непрочитанной оставалась внутренняя тема семеновской новеллистики.

Тема эта — взаимодействие социального и природного факторов в характере и судьбе человека. Внешне здесь более заметна фактура природная: персонажи писателя сверх всякого литературного этикета много едят, спят, нервничают, прикасаются, осязают. Здесь множество пластических подробностей, чувственных ощущений, звуков, вкусов, запахов. Здесь было бы чем поживиться специалистам по одоризму (возникла была такая литературоведческая отрасль, где-то даже была научная конференция на эту тему). Не случайно одна из книг писателя называлась «Запах сгоревшего пороха».

Георгий Семенов исследовал противоречие между природной обусловленностью личности и ее социальной реализацией. С одной стороны, это необходимое диалектическое противоречие: долг человека — свою натуру подчинить высшим целям. С другой стороны, это противоречие может стать и разрушительным: не находят своего места в жизни натуры пылкие, одаренные, душевно чуткие, изначально способные много дать людям (как художник Ипполитов из рассказа с элегическим названием «Торопит коня человек»), а на коне оказываются сплошь и рядом люди тусклые, вялые, которые коня-то не торопят, да зато и дело свое, и развитие общества незаметно тормозят. «Запах сгоревшего пороха» — это не столько воспоминание героя об охоте на ворон в голодное послевоенное время, сколько — уже в контексте всей новеллистики Семенова — горькое раздумье о напрасно сгоревшей душевной энергии. Ведь такие природные свойства, как талант, психологический темперамент, душевная мобильность, глубина чувствования, способность к контактам, сила воли, — это же все не только индивидуальные ценности...

Рассказ, в котором как будто «ничего не происходит», может у Семенова сказать много о том, что происходит в жизни. Менее плодотворными представляются писательские опыты острофабульных построений с криминальной или гротескной интригой, время от времени предпринимаемые в повестях. Это случай, когда верность «малому жанру» становится мерой реального творческого успеха.

Один чеховский герой в минуту горького прозрения восклицал: «Убытки! Какие страшные убытки!» Своеобразным подсчетом таких убытков — неосуществленных человеческих стремлений, не востребованных душевных порывов, попусту перегоревшего огня — был занят Семенов. Отсюда невеселый колорит большинства его рассказов, но честное выявление убытков и потерь — дело нужное.

Если в рассказах Георгия Семенова в центре внимания связь природного и социального, то новеллистика Анатолия Кима сосредоточена на соотношении природного и духовного. Иные ревнители поверхностно понимаемой духовности мало задумываются о ее конкретных источ-

никах, между тем наблюдения над жизнью творцов духовных ценностей показывают, как много земного «топлива» требует работа духа, сколько земных страстей ее питает.

Книга рассказов А. Кима «Вкус терна на рассвете» объединена индивидуальным взглядом на «высокое» и «низкое». Духовный потенциал личности, по Киму, зависит прежде всего от степени его укорененности в земной жизни. Его любимые герои: будь то ученый или литератор, молодой солдат или женщина, полностью посвятившая себя семье и детям, — все это люди страстные, темпераментные, жадные до жизни, эмоционально богатые. И социальный пафос книги состоит прежде всего в том, что такое богатство надо беречь и восполнять. В нашей жизни порой недостает динамического напряжения, саморегулирующейся ответственной системы отношений, системы, препятствующей расслабленности и пустоте. Терпкий вкус жизни с ее необходимыми болями, драмами, преодолениями и земными радостями Ким уверенно противопоставляет дистиллированным концепциям и нормативным схемам.

Единство социального и психологического, природного и духовного, единство автора и героя — все это для своей реализации требует ввода в действие новых творческих мощностей, требует обновления поэтики и языка. Если искать в современной новеллистике полюс наибольшей стилевой активности, то, думаю, он придется на прозу Валерия Попова. Никакая статья или рецензия о его произведениях не обходится без констатации оригинальности и необычности авторского письма: тут и эксцентричность сюжетов, и гиперболизм образов и ситуаций, и неистощимый юмор, и очень индивидуальная интонация. Вместе с тем творчество Попова редко учитывается критиками при моделировании литературного процесса в целом. Как ни странно, сама непохожесть поповской прозы препятствует тому, чтобы ее как следует заметили и осознали. Почерк этого писателя — слишком из ряда вон выходящий, потому он и остается вне престижных рядов и обойм.

Впрочем, тут в пору опять вспомнить слова: «Мне не выпало лишний удачи...» Не очень активно привлеченный к «литературной жизни», Попов страстно сосредоточен на юмористической поэтизации жизни «соседей по земле». В его рассказах живут и боль современного человека, и мотивы трагической иронии, но доминантой всегда остается последовательное самоутверждение. Об этом говорят и сам названия его произведений: «Большая удача», «Нормальный ход», «Наконец-то!», «Успеваем...», «Жизнь удалась». Оттенок юмора, ощутимый в авторских излюбленных выражениях, в своеобразных словесных фабулах, — оттенок этот не перечеркивает и не затеняет серьезности. Если определять тему Попова в традиционных категориях, то это, прибегая к несколько рискованной аналогии, — рай, следующий за адом и чистилищем. Один

из рассказов Попова так и называется — «Парадиз». Тема, конечно, вызывающая: какой уж тут рай, когда столько трудностей кругом... Но ведь трудности невозможно преодолеть, не стремясь к гармонии, а если стремление это развернуто весело и раскованно, без бодрячества и приторности, то оно имеет прямое практическое значение.

Рассказы Попова свободно переходят из одного в другой. По сути дела, все написанное им — это один текст, лирико-юмористический монолог о неистощимости проявлений жизни. И настолько же свободны здесь взаимопереходы между автором и героем: граница между «я» и «он» постоянно открыта. Бесплезно было бы заводить на автора-героя личное дело, в анкету его способ существования решительно не влез бы: и возраст, и профессия, и судьба могут быть решительно «уточнены» или изменены по законам лирико-юмористической прозы. Это реальность именно художественная, не всегда контролируемая эмпирическими мерками, но отражающая вполне определенный социально-нравственный идеал.

Гиперболы Попова требуют активного читательского осмысления, не буквального, а творческого понимания. За ними — попытка преодоления штампов социального поведения, поиски новых форм контакта между людьми.

И юмор Попова, думается, обогащает современную новеллистику важной смысловой и эмоциональной краской: ведь подлинная серьезность всегда подлежит испытанию смехом, проверке художественным преувеличением и заострением.

Давно замечено: рассказ особенно восприимчив к самой динамике быстротекущего времени, что вовсе не исключает возможности широких художественных обобщений. Об этом думаешь, читая и перечитывая новеллистику Фазиля Искандера. Каждый его рассказ существует сам по себе и вместе с тем сразу включается в один из трех авторских циклов, где он высвечивается рассказами предыдущими и что-то высвечивает в них.

Во-первых, это «Сандро из Чегема». Во-вторых, цикл рассказов о детстве, поначалу писавшийся от первого лица («Петух», «Запретный плод», «Тринадцатый подвиг Геракла» и другие известные вещи), а потом сгруппировавшийся вокруг маленького героя по имени Чик. В-третьих (единство, менее замеченное), цикл рассказов о современном интеллигенте: он начат «Морским скорпионом» — повестью, главы которой печатались и как отдельные рассказы. Думается, историк Сергей Башкапсаров из «Морского скорпиона» и писатель Зенон из «Утрат», в сущности, один и тот же образ: степень его житейской автобиографичности будут выяснять историки литературы, а духовную автобиографичность можно уже констатировать. Впрочем, иногда писатель и сам приоткрывал эту связь вымысла и доподлинной реальности. В финале рассказа «Большой день Большого Дома» (входящего в «Сан-

дро из Чегема») действие вдруг переносится из 1912 г. во времена более поздние: «...И уже нет мамы, нет ничего. Есть серое московское небо, а за окном, впиваясь в мозги, визжит возле строящегося дома неугомонный движок. И машинка моя, как безумный дятел, долбит трухлявое древо отечественной словесности, и я, поджав ноги и сторбившись над столом, вышибаю из клавиш одно и то же слово, твое слово, мама: долг, долг, долг».

Не требуется больших изысканий, чтобы определить адрес «строящегося дома» (давно уже достроенного) и указать номер квартиры, где стучала машинка. Впрочем, вместо «я» здесь так просто не поставишь имя писателя. Это все тот же обобщенный образ, это Сергей-Зенон, на этот раз обозначенный местоимением первого лица. Причиной тому и живущий в глубине искандеровского стиля этический такт и сама художественность этого стиля. Обратим внимание: «я» в каком-нибудь вполне журналистском сочинении — это именно фамилия, имя и отчество журналиста, а у настоящего писателя, сколь доподлинным бы ни было его повествование, «я» становится всегда художественной реальностью, не совсем тождественной личности автора. Посему новеллисты, резко отбрасывающие «условности» и сводящие образ повествователя к своим паспортным данным, по сути дела спускаются на уровень разбитой журналистики.

Когда новеллистический цикл творится на глазах читателей, в этом есть и свои преимущества, и повышенный творческий риск. С одной стороны, открытость цикла обогащает его уникальной энергией духовного контакта с читателем-собеседником. Писатель не нежится в лучах читательского интереса и признания, а тут же тратит полученную им извне энергию на создание новых рассказов.

С другой стороны, такое «непрерывное производство» иногда вызывает не совсем адекватное понимание: «Чик — замечательный герой, с ним можно долго чикаться», — сострил Александр Иванов. Шутка, конечно, но она не столько смешит, сколько озадачивает: оказывается, вот как можно воспринимать цель многолетней работы писателя, а ведь нечто подобное высказывалось и критиками, не видели они в «Сказании о Чике» внутреннего движения.

А в движении-то и вся суть. В парадоксах развивающегося детского сознания преломленно отражаются важнейшие законы бытия. Искандер исследует их не умозрительно, а творчески, в образно-эмоциональных сцеплениях мыслей, чувств, событий и картин. Прямой и вместе с тем достаточно причудливый «жизненный путь» Чика образует очень простое художественное сравнение с судьбой абхазцев в «Сандро из Чегема». На скрещении двух новеллистических «эпосов» Искандера рождается мысль о том, что мир ребенка, мир природы, мир народного сознания подчиняются упрямым фундаментальным законам. Идя поперек этих

законов, мы ничего не добьемся, считаясь же с ними, проникаясь их мудростью, мы можем сделать многое...

И если бы Искандер писал свои циклы в линейно-хронологической последовательности, он, наверное, не обрел бы такой свободы и раскованности. Возможность войти в любой год жизни Чика и в любой год жизни народа дает простор для взгляда. Тут ведь даже какое-то тайное преимущество новеллиста перед романистом: тот все-таки обязан держаться «в рамках» общей фабулы.

...Наш разговор — о писателях, рыцарски верных «малому жанру», постепенно выстраивающих на его основе большие жанровые структуры — книги рассказов. Причем речь идет главным образом не о книгах в издательском смысле, а о тех больших новеллистических книгах, которые пишутся этими прозаиками всю жизнь, начиная с первого рассказа. И в каждом из них важным героем — не главным, а равным своим современникам — стремится стать автор. «Слившись с ними, как слово и слово...»

И для того, чтобы вместе с авторами конкретно разбираться во всем множестве проблем, от читателя требуется встречное духовное усилие, требуется определенная работа.

Во-первых, приступая к новому диалогу с писателем, к новому его рассказу, хорошо бы помнить рассказы прежние, помнить, на чем мы, читатели, остановились в разговоре с прозаиком в прошлый раз. Вспоминается шуточный разговор из фильма «Начало»: «Прасковья, а ты лорда Байрона читала?» — «Читала». — «Всего?» — «Нет». — «А я всего». Новеллисты, о которых шла речь, не лорды, но читать каждого из них желательно «всего». Всего Искандера, всего Кондратьева, всего Екимова, всего Валерия Попова и т.д., и усилия читателя непременно будут вознаграждены.

Во-вторых, не надо бояться той необходимой паузы, которая неизбежно делается нами по прочтении одного рассказа перед тем, как перейти к другому. «Малый жанр» требует такой паузы, такого раздумья по самой природе своего устройства. В этом смысле книга рассказов менее удобна, скажем, для чтения в метро, чем какое-нибудь длинное и толстое чтиво. И все же книги рассказов стоит брать с собою и в метро. Они не дают бездумно-автоматически погрузиться в чтение и забыть о том, что творится вокруг. Прочитав рассказ, мы должны поднять глаза на тех, кто едет с нами в одном вагоне. И вместе с писателем увидеть этих людей по-новому.

Рассказ строит новую литературу — не крупноблочно, а тщательно, по кирпичику. Рассказ ищет живую, динамичную гармонию целого и частей в жизни и слове. Есть у Н. Страхова слова, сказанные по поводу «Войны и мира», но подходящие для характеристики всякого совершенного художественного творения: «Ни одна фигура не заслоняет другой,

ни одна сцена, ни одно впечатление не мешают другим сценам и впечатлениям, все на месте, все ясно, все раздельно и все гармонирует между собою и с целым».

Это, конечно, формула идеала, к которому можно только стремиться, вектор художественных исканий современной новеллистики направлен именно в эту сторону, к новому способу достижения гармонии целого и частей, общего и личного. Скажется эта работа в самом типе книги рассказов или в новом типе романа — неважно. Нынешняя новеллистика работает на интересы литературы в целом, на единое демократическое сознание.

Роман = рассказ + рассказ

Посмотрев, как из зерна рассказа прорастает стебель романа, нового по своему творческому и духовному устройению, мы вправе и на нынешний роман посмотреть «с точки зрения рассказа». Взгляд небесполезный, завещанный нам традицией русской науки, которая с давних пор стремилась постигнуть законы большой художественной целостности через выявление составляющих ее элементов. Это и Александр Веселовский, начавший прямо-таки менделеевскую по масштабу работу, — построение системы мотивов, образующих любой сюжет, и Александр Потебня, искавший реальную, объективную связь мысли и сюжета в художественном организме. Много здесь было сделано в 1920-е годы — хотя не до всех умов еще это дошло и по сей день. Дельная, прочно связанная с художественной практикой теоретическая мысль того времени выдвинула тезис: «Роман, как большая повествовательная форма, обычно сводится к связыванию новелл воедино» (*Томашевский Б.* Теория литературы (Поэтика). Л., 1925).

Насколько «обычно» это для романа всех времен — вопрос, конечно, особый. Но во всяком случае ко многим литературным эпохам названный принцип имеет прямое отношение: вспомним еще раз о новеллистическом происхождении романа русского. Речь же теперь о другом: сформулированный Томашевским принцип — полезный инструмент в работе критика и читателя. Тем, кто еще не пробовал «развинчивать» романы на составляющие их новеллы, хочется посоветовать заняться этим хотя бы разок: на многое глаза открываются. И замечу сразу: такое «развинчивание» оборачивается развенчиванием только по отношению к вещам посредственным, серым или совсем слабым. Причем оборачивается незамедлительно: тут же мы видим, как «торчит» осевая новелла с примитивным противопоставлением «новатора и консерватора», как хитро (или бесхитростно) ее схематизм маскируется новеллкой любовной (когда у новатора заводится тайная пассия или же консерватор приударяет за новаторовой супругой). К этому для эффекта многоплановости

добавляются побочные ответвления о заместителях, друзьях, братьях, зятях главных героев. Томашевский говорил о трех способах связывания новелл в роман: «ступенчатом», «обрамляющем» и «параллельном». Все они находят применение и в работе тех сочинителей, которые ни об этих терминах, ни о Томашевском слыхом не слыхивали, которые честно убеждены, что творят «по наитию», презирая теоретиков. А между тем мы наблюдаем, как один «нутряной» романист, нагоняя листаж, приделывает все новые ступеньки к и без того длинной лестнице своего унылого сюжета, другой сует все новые и новые вставные новеллы в безразмерную авоську новеллы обрамляющей, третий с эпической солидностью строит все новые параллельные фабулы, начиная очередную главку многозначительным «А в это время...». Много читательского времени можно сэкономить, угадывая по первым ходам все дальнейшее построение... Так что знание нотной азбуки романного сюжетосложения оказывается иной раз практически полезным.

В подлинном же романе способы «связывания» обусловлены огромным духовным напряжением, и, всматриваясь в них, мы отчетливее это напряжение сквозь свою читательскую душу пропускаем. Броско и дерзко обнаруживает новеллистическую «зернистость» роман «Мастер и Маргарита», ставший для нескольких писательских и читательских поколений нарицательным обозначением *настоящего* романа. Мысленно «развинчивая» это произведение на составляющие его новеллы, мы нисколько не теряем в ощущении целостности, наоборот — еще сильнее чувствуем, как мощно «свинчен» роман единым всепонимающим, милосердным и беспощадным творящим духом. Стыки между новеллами становятся не техническими швами, а эмоциональными кульминациями. Это соприкосновение нашего сознания с заветным замыслом писателя. Иначе отчего бы так трогало нас «В белом плаще с кровавым подбоем...»? Любая новелла, самая вставная, здесь не в меньшей степени, чем сама на себя, работает на общую задачу. Вспомним, скажем, трагическую новеллу об одной из участниц великого бала у Сатаны — Фриде, приговоренной к ежедневному напомуванию об убитом ею собственном ребенке. Заступничество Маргариты, тратящей на Фриду свой единственный «шанс», — это ведь, пожалуй, самый яркий и этически значимый поступок главной героини, поступок, без которого облик ее был бы более чем неполон. И вот такое сцепление двух линий, конечно, не может быть достигнуто простой подгонкой фабульных звеньев. За виртуозностью композиционного построения стоит гармония «самоустранения» автора, та сложная цельность авторской личности, оттиском с которой стала и многогранная структура романа.

Обратимся к временам более близким. Вот, к примеру, «Момент истины» («В августе сорок четвертого...») В. Богомолова — самый, по-

жалуй, динамичный роман о войне. При всей острой целеустремленности он внутренне дробится на новеллистические компоненты. Но эта дробность освоена автором как способ строгого отбора событий и подробностей, как мера напряженной сосредоточенности взгляда. Точность и четкость работы контрразведчиков приобретает в романе не только профессиональный, но и нравственный смысл, актуальный и в наше мирное время. И каждый эпизод романа пережит рассказчиком с предельным новеллистическим напряжением.

А вставные новеллы этого романа стоят так, что вынуть их уже невозможно, не нарушив системы художественного кровообращения. Вот капитан Алехин читает письмо из дома и узнает об утрате своей селекционной пшеницы, о тяжелой болезни дочери — и это сразу ставит военный сюжет в связь с темой деревни, темой детства. А трагическая история помощника коменданта: возникая во второй половине романа, она перестраивает весь смысл происходящего, придает сюжету новое гуманистическое измерение.

К такому способу романного построения применимы слова Тынянова о том, что в искусстве склеенная вещь может оказаться более прочной, чем целая. Здесь путь к синтезу лежит через четкость откровенно аналитического построения. Зато это надежная страховка от рассыпания художественной структуры. Ведь роман, сделанный как бы из одного «куска», из одной «глыбы», может неожиданно для самого автора начать крошиться, поскольку глыбы жизненного материала тоже ведь по природе своей складываются из малых элементов, из множества «новелл», сочиненных самой жизнью и распадающихся при неудачной обработке. Лучше заранее прочертить четкие разграничительные линии, чем дожидаться, что на тех же местах побегут кривые трещины. Ведь, честное слово, книга рассказов А. Кима «Вкус терна на рассвете» с отчетливо ощутимой духовной биографией автора ближе стоит к идеалу романической целостности, чем его же калейдоскопическая «Белка». Подобная творческая логика породила такие пограничные жанровые формы, как «повествование в рассказах» («Царь-рыба» В. Астафьева), «роман в рассказах» («Время и место» Ю. Трифонова), «роман-пунктир» («Роль» А. Битова). Но главное — сам роман сегодня не может не задумываться над тем, из чего он складывается и как соединяются его части в целое.

Жажда целостности во всех смыслах этого слова определяет и форму и суть наиболее страстных и дискутируемых романических произведений 1980-х годов. Речь о «Печальном детективе» В. Астафьева и «Плахе» Ч. Айтматова. К нашей теме оба этих произведения имеют отношение самое прямое.

Дробно-новеллистическое начало в обеих вещах обнаружено откровенно. В «Печальном детективе» перед нами разворачивается цепь

рассказов о жизни и работе главного героя — Леонида Сошнина, переплетаемая с цепью горестных новелл, рассказанных прямо от автора, — с болью и досадой большими, чем может себе позволить персонаж вымышленный. А читатель «Плахи», пройдя вместе с Авдием Каллистратовым весь цикл его трагических странствий (цикл, заметим, сам по себе не сплошной, а дробный) со вставной евангельской новеллой, в третьей части романа встречается с совсем новыми героями, и, если бы не обрамляющая новелла о волках, сюжет о Базарбае и Бостоне мог бы читаться как отдельное произведение. Но замысел «Печального детектива» и «Плахи» именно в сцеплении разнородных новелл, в синтезирующем усилии авторов-творцов. Речь ведь не просто о том, как соединить историю взаимоотношений Сошнина и Лерки с историей уголовного Веньки Фомина, как связать спор Пилата и Христа с рассказом о собирателях анаши. Речь идет о связи всего со всем — настоящего с прошлым, личного и семейного с народным, добра — с истиной. И художественное качество сцепления отдельных сюжетно-тематических пластов в данном случае отражает реальную степень достижения той всеобщей, единой связи, которой жаждут и сами авторы, и все те читатели, для которых и от имени которых они творят.

«Печальный детектив» — произведение беспощадное, в полном смысле этого слова, точнее, в обоих его взаимоисключающих смыслах.

Прежде всего это беспощадность правды, которая цепко соединяет вымышленные и невыдуманые сюжеты. Мы уже не имеем права, да и просто не сможем забыть ни смрадного Веньку Фомина, ни пэтэушника, убившего молодую беременную женщину, ни ребенка, брошенного родителями и съеденного червями. Мы, к сожалению, привыкли к детективам не печальным, а веселым и легкомысленным, где следователь играет с преступником в погоню или ведет с ним философские споры, в ходе которых грабители и убийцы блещут мефистофелевским остроумием. Астафьев заставил нас посмотреть преступлению в лицо, пережить не одну неприятную встречу с однозначно-тупым злом, с чудовищами, встречающимися не в сказке, а в реальной жизни. Роман насквозь пробивает броню равнодушия, дает заряд нетерпимости к злу. Это необходимая прививка боли, прививка от цинизма, от атрофии совести. Той самой атрофии, которая и порождает преступления — от служебных злоупотреблений до садистских убийств. И когда мы читаем как бы вставную новеллу о проводах столичного «сиятельства» в Вейске, мы чувствуем, что она здесь на месте, что беспощадность авторского тона здесь продиктована социальной мыслью.

Но есть в романе и беспощадность другого рода, не сказать о которой — значило бы солгать. Авторский гнев иной раз становится словно бы неуправляемым. Да, преступники, изображенные писателем, — это не «веселые ребята», а монстры, нелюди. Но нелюди когда-то были

людьми. Или хотя бы могли ими стать. Невозможно спорить с Астафьевым, который казнит их словом. Но перед казнью-то в традициях русской литературы выслушать каждого, разобраться, как дошел он до жизни такой. Тут открывалась художественная возможность построить ряд «сравнительных жизнеописаний», ряд конкретных рассказов о пути к преступлению. Отказ от этого пути вызвал в романе те беспощадно-жесткие ноты, которые заставляют вспомнить слова Достоевского: «У вас нежности нет — одна правда, стало быть, несправедливо».

Впрочем, нежность в «Печальном детективе» есть, но она уходит куда-то в сторону от основного нерва, например в чересчур умильное повествование о бабке Тутышихе, которая бог весть почему оказалась так по сердцу автору. Нам предлагается полюбить эту бабуся, непридуманно наставляющую свою внучку: «Ты перед каждым-то встречным-поперечным не расшаперивайся. Ты срок отшшытывай или анпулу проглоти». Причем Тутышихе отводится роль наставницы не только в области гигиены, но в области семейной морали. Понятно, что Астафьев противопоставляет прочность семейных устоев той шаткости, на почве которой и рождается преступность. Но «мысль семейная» в романе движется столь заданно и нормативно, что до сердца читательского рискует не дойти. Сошнина автор чисто волевым, беспощадным приказом заставляет вернуться к Лерке; ничего, что нет ни любви, ни нежности, — была бы семья. Так правда и нежность не встретились друг с другом в романе.

Да и не просто им встретиться. Ведь в таком соединении не только роман — сама жизнь наша нуждается. Тут и Достоевский не решит за нас, как нам жить и что делать. В раздумьях Сошнина все время возникает «намотавший сто двадцать лет сроку тип, начавший молиться богу и учиться грамоте в вечерней школе родной колонии очень строгого режима». Имеет ли право этот тип на снисхождение? Очень давняя и прочная этическая традиция, к которой принадлежали и Достоевский, и, скажем, Некрасов (вспомним прощенного Кудеяра-атамана), оставляет возможность раскаяния и преобразования даже такому человеку. Астафьев готов вступить с этой традицией в спор: «Но ээк, набегавший за полжизни срок на две жизни, молящийся о спасении души, — все же нехорошая правда, бессмысленная правда, и страшнее она лжи».

Как же быть? Ответ один: разбираться конкретно с этим ээком, а не решать о нем вопрос заочно. Художественная логика, в отличие от юридической и моралистической, оперирует только конкретными судьбами. И роман, соединяющий множество человеческих жизней, стоит перед необходимостью вникнуть в каждую.

Да, нелегка задача романиста, ищущего идеал справедливости и стремящегося воплотить его в самом сцеплении множества рассказов о разных людях. Тяжела шапка Мономаха! В самом названии айтматов-

ского романа запечатлена, помимо прочего, и мучительность этого духовно-творческого процесса. Каков единый смысл человеческой истории? Какой выход может быть у человечества, вставшего к концу века и тысячелетия перед серьезнейшими и угрожающими противоречиями? Задаваясь такими крупными (крупнее просто некуда) вопросами, автор «Плахи» едва ли рассчитывал на простой и исчерпывающий ответ. Задача иная: самим способом постановки вопросов побудить читателей к действенным ответам.

И такой художественный эффект возникает — в тех сцеплениях отдельных новелл «Плахи», где «глобальность» мысли совпадает с конкретностью сюжетного движения. Скажем, когда вполне конкретный главарь сборщиков анаши Гришан постепенно приоткрывает свой лик и в конце концов оборачивается одним из разнообразных и разноименных воплощений дьявола, — это убеждает, эмоционально убеждает. И когда волчица Акбара, изображенная с отнюдь не аллегорической осязаемостью, лишь на самой последней странице предстает «великой матерью всего сухого», иначе говоря — Природой с большой буквы, — это тоже входит в сознание прочно и цепко.

А наибольшей конкретностью в романе обладает рассказ о Бостоне, вобравший в себя энергию все составляющих «Плаху» сюжетов (подобно тому, как в «Бурном полустанке» смысловым центром объективно стала новелла о манкуртах). «Пропорция человека» оказалась здесь ошутимее, чем в мифологизированной истории Авдия, чем в предпринятой автором обработке евангельской фавулы.

Гибель младенца Кенджеша мы переживаем прежде всего как конкретную боль и лишь потом уже «прочитываем» смысл этого сюжетного символа. Эта ненавязчивая символичность трагического события сообщает ему просветляюще-катарсический, а не однозначно-натуралистический характер. «Вот и конец света», — сказал вслух Бостон, и ему открылась страшная истина...

Тема «конца света» разрабатывается литературой давно и, как всякая тема, имеет свои традиции и даже свои штампы. Апокалипсических картин со взрывами и катастрофами нарисовано уже немало, но иные из них, несмотря на обилие технических подробностей, не выполняют особой цели предупреждения, предостережения, напоминая известные слова: «Он пугает, а мне не страшно». Дело в том, что цель искусства, даже когда оно обращается к самому страшному, не в том, чтобы «испугать», а в том, чтобы без психологического шока заставить нравственно пережить гибель мира.

Когда Бостон после своего рокового выстрела говорит о конце света, а затем автор горестно повторяет: «Это и была его великая катастрофа, это и был конец его света», в этот момент вдруг приходит простая и болезненно-щемящая жизнь: оказывается, мы, каждый из

нас уже пережил конец *своего* света. Пережил не тогда, когда смотрел антиутопический кинофильм, и не тогда, когда читал стихи о нейтронной бомбе, а тогда, когда терял самого близкого человека: немногих ведь миновала чаша сия, а совсем миновать на протяжении жизни не может. И вот это мгновенное воспоминание о своей безысходной личной боли, накладываясь на символический финал новеллы о Бостоне и романа в целом, создает такой интимно-эмоциональный резонанс, который как-то даже не хочется перелгать в отвлеченные категории. Скажу одно только: как ни велика опасность существованию мира, мы все равны перед лицом этой опасности, и осознание, ощущение равенства дает надежду на спасение, указывает путь к единству. И такой итог романа в первую очередь достигнут тем, что новелла о Бостоне, конкретная судьба этого человека сообщает всему произведению необходимую «пропорцию человека».

А что же «евангелие от Айтматова»? Оно оказалось настолько выпадающим из романической структуры, что критики начали о нем говорить как о совершенно отдельном тексте. Их претензии справедливы: да, ренановская традиция изображения Христа исчерпана, продолжать ее не имеет никакого смысла. Но речь ведь прежде всего о другом: как соотносились в романе начало первого тысячелетия нашей эры и конец второго, как можно в поисках нравственного выхода опереться на этическое наследие христианской культуры.

Булгаковский роман, скрепленный прочной верой автора в «царство истины», одновременно отмечен беспощадной мыслью об индивидуальной ответственности каждого из героев за свою судьбу. Иешуа — человек, и как человек он равен Пилату, и мастеру, и Ивану Бездомному, и Аннушке, и всем остальным. Воскресения в «Евангелии от Булгакова» нет, и чудесных деяний не происходит. От «Мастера и Маргариты» до «Плахи» пролегли Вторая мировая война, создание смертоносного для планеты оружия... Мир стоит перед необходимостью смелого этического творчества, построения морали третьего тысячелетия. И самые авторитетные философские и этические доктрины прошлого сохраняют *отдельность* по отношению к нашим сегодняшним проблемам. Такой итог, вытекающий из структурных противоречий айтматовского романа, крайне важен. Весь духовный опыт человечества участвует сегодня в наших поисках, но главное созидательное усилие не за этим опытом, а за нами. Мы должны быть смелее и решительнее.

Новеллистические прозрения «Печального детектива» и «Плахи», романические противоречия этих произведений показывают, как важна в самых отвлеченных и отдаленных поисках конкретность промежуточных результатов. Может быть, потому и тяготеет роман к дроблению на новеллы, что он хочет искать не одну точку опоры, а сразу несколько. И когда эти точки соединятся — произойдет необходимая нам встреча

с истиной. Точно к такой же цели с другого конца идет и рассказ, выстраивая новеллистические циклы и книги.

Взгляд в будущее

Так что же с нами все-таки происходит?

Мы стали отдельнее друг от друга. Современный человек стремится прожить новеллистический сюжет собственной жизни по-своему, нуждается в ощутимой границе между собой и другими. Это не отчуждение, это потребность в социально-нравственном самоустранении личности. Вспомним еще раз екимовское «Как рассказать...»: за каждым общественно значимым, созидательным поступком стоят свои, неповторимые, интимные мотивы личности. Плодотворная социальная активность человека невозможна без наведения порядка в самом себе. Чем отчетливее, сформированнее духовное ядро отдельной, суверенной личности, тем глубже внутренняя потребность личности в размыкании границ, в выработке самостоятельной линии общественного поведения. Потому-то современный рассказ так тяготеет всякими готовыми решениями, так чуток ко всему индивидуальному. Потому-то оказывается духовно и творчески бесплодным взгляд со стороны и лучшие современные рассказы — встреча, диалог на равных между автором и героем. Встреча эта — не «именины сердца», не идиллическое растворение друг в друге, а честный и напряженный духовный обмен, осознание сходства позиций при необходимой степени несходства, отдельности. На таких условиях приглашается к разговору и читатель.

Диалог двух личностей — зерно, из которого прорастают и все общественные духовные ценности. Поэтому социально-нравственная проблематика современного рассказа прочитывается прежде всего в самом характере связи между автором и героем. Этот художественный узел стал сегодня идейным центром новеллистики. Обретение подлинной связи между людьми — процесс нелегкий, поэтом и разлад между автором и героями во многих случаях неизбежен, он нуждается в честном всестороннем осмыслении. Чтобы понять друг друга, надо выяснить, почему мы друг друга не понимаем. Однако поговорить и разойтись — этого мало. Нужны более острые, динамичные и ответственные социальные отношения между людьми. Это мы ощущаем в жизни, это ощущает и рассказ, который начинает все острее нуждаться в конфликтной форме исследования отношений.

Рассказ включается в строительство романа. За поисками художественной целостности — будь то книга рассказов или многоплановый роман — стоит нелегкий процесс становления нового гражданского сознания. Опыт романа обнаруживает, что совместить думы, судьбы, социальные пласты на основе абстрактно-волевого принципа трудно: нужны

более органичные, более глубинные связи. Опыт рассказа свидетельствует, что честное, конкретное и глубокое исследование одной проблемы неизбежно приводит к общественно значимым результатам: идея одного рассказа расширяется, удваивается, переходя в рассказ соседний. Новеллистический цикл сегодня — своеобразная модель будущего романа и вместе с тем модель возможных плодотворных социально-нравственных отношений.

Мы должны быть вместе, оставаясь каждый самим собой.

P.S. Эта работа была опубликована в журнале «Новый мир» в 1987 г. Многое с тех пор изменилось в жизни и литературе. Однако описанное здесь соотношение между романистикой и новеллистикой сохранилось. Из циклов рассказов продолжали выстраиваться романы. Нагляднейший пример — творчество Сергея Довлатова, ставшее известным в полном объеме уже после кончины автора в 1990 г. Довлатов не случайно предпочитал называть себя не писателем, а *рассказчиком*. Таковым он остается в своих произведениях всех жанров. С рассказов начинали возмутители литературного спокойствия Владимир Сорокин и Виктор Пелевин, и во многих их романах до сих пор сохраняется новеллистическая «зернистая» структура. В оригинальной прозе Юрия Буйды романистика и новеллика постоянно взаимодействуют, обогащая друг друга.

Прославившаяся своей новеллистикой и драматургией Людмила Петрушевская, по сути, дебютировала как романистка в 2004 г. («Номер Один, или В садах других возможностей»). Рыцарь русского рассказа Борис Екимов пришел к созданию романа «Осень в Задонье» в 2014 г. Бурная новеллистическая активность Дениса Драгунского в начале наступившего столетия вывело прозаика к роману «Дело принципа».

Из рассказов вырастают романы у прозаиков нового поколения: Романа Сенчина, Анны Матвеевой, Сергея Шаргунова, Александра Снегирева. Вместе с тем в прозе самого последнего времени идет поиск какого-то нового жанрового синтеза, не вмещающегося в романский канон. ««Связь всего» теперь выражается новыми средствами “моментального”, непосредственного, незавершенного письма. Если в этих условиях возможен верховный жанр, то это нескончаемый и моментальный дневник восприятий, в котором сметена всякая иерархия высказываний и отменена любая окончательность», — отмечает критик Валерия Пустовая. Станет ли этот «верховный жанр» новой разновидностью романа — покажет время.

Но очень привлекательная коммерческими издателями, новеллика — необходимая составляющая прозы толстых литературных журналов.

Словом, русский рассказ успешно вошел в XXI в. и чувствует себя там как дома.

ТРИ ЗАМЕТКИ О ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

1. Статус литературного критика в современных отечественных СМИ

Феноменология литературной критики была предметом активного научного осмысления в 1970–1980-е годы. В 1982 г. появилось вузовское пособие В. И. Баранова, А. Г. Бочарова, Ю. И. Суровцева «Литературно-художественная критика», в котором специфика исследуемого предмета резонно связывалась со средствами массовой информации: «Критику — как особую профессию — исторически создала пресса, причем не только специальная, научная, внутри которой собственно критика и научные изыскания в области искусства долго существовали рядом и неразделенно, а общая, рассчитанная на интерес более или менее широкой публики»⁴¹. Вместе с тем в этой книге значительное внимание было уделено личности критика, сочетанию в его творческой индивидуальности литературного, научного и публицистического начал.

Еще решительнее пафос личности был обозначен в книге С. Чуприна «Критика — это критики» (1988). Построенная как цикл портретов ведущих критиков, она наглядно доказывала, что речь идет не о массовой ремесленной работе, а об индивидуальном творчестве. Это подтверждалось и литературной практикой второй половины 1980-х годов, когда на журнальную и газетную авансцену выдвинулись колоритные фигуры критиков, обладавших и собственным речевым стилем, и отчетливо выраженной общественно-публицистической позицией: Л. Аннинский, И. Виноградов, Ю. Карякин, Ст. Рассадин, Б. Сарнов и др.

В начале 1990-х годов в критике усилился интерес к сугубо художественной специфике литературы, что привело к формированию «эстетической» критики, ставящей критерии художественности (продиктованные как классической традицией, так и эстетикой модернизма) выше социологических или идеологических достоинств текста»⁴², как пишут авторы новейшей монографии по истории отечественной критики. (К «эстетической критике» здесь отнесены «Сергей Чупринин, Алла Латынина, Наталья Иванова, Владимир Новиков, Виктор Ерофеев, Игорь Шайтанов, Евгений Сергеев, Евгений Шкловский и др.».)

При всех различиях между представителями «публицистического» и «эстетического» крыла их соединяло общее представление о том, что критик непременно должен быть самостоятельной личностью, а не безликим исполнителем чужой воли. Это привело к тому, что весной 1997 г. в литературной среде возникает идея «институционализации» критической профессии, создания организации, которая объединила бы в своих рядах реальных критиков. При этом имелось в виду отграничение критики от академического литературоведения с одной стороны и от массовой журналистики — с другой. Замысел объединить ведущих

критиков в академию выдвинули А. Немзер, С. Чупринин и автор настоящей статьи. Затем к ним присоединились А. Агеев, А. Архангельский, Н. Иванова, С. Костырко, К. Степанян и Е. Шкловский. В декабре девять критиков объявили о создании литературной академии АРСС (Академия русской современной словесности). В журнале «Знамя» (1998. № 1) была опубликована дискуссия «Критики о премиях» с участием вышеназванных авторов.

Девять учредителей кооптировали в свой состав более обширный ряд коллег, среди которых были и «чистые» критики (И. Виноградов, Е. Ермолин, А. Латынина), и эссеисты (П. Вайль, А. Генис, М. Эпштейн), и те, кто наряду с критическими статьями занимается историко-литературными штудиями (Н. Александров, Л. Аннинский, Д. Бак, М. Липовецкий, Ст. Рассадин), и критики, пишущие также прозу (Р. Арбитман, Д. Бавильский, П. Басинский) или стихи (А. Василевский). Всего в рядах АРСС оказалось сорок действительных членов.

АРСС учредила литературную премию имени Аполлона Григорьева, которая в период с 1998 по 2005 г. восемь раз присуждалась прозаикам и поэтам за лучшие книги года. Среди лауреатов Большой премии — поэты И. Жданов, В. Соснора, В. Павлова, прозаики Ю. Давыдов, Ю. Арабов, А. Кабаков. Помимо этой главной премии присуждались две малых. Жюри из пяти членов АРСС всякий раз формировалось по жребию, жребием выбирался и председатель. Проводились годовые собрания Академии, тематика которых определялась спецификой творчества трех лауреатов («На перекрестке истории и автобиографии», «Русская поэзия в конце XX века» и др.). Выходили соответствующие ежегодники.

Присуждение премии прекратилось по внешним причинам (отказ спонсора), вместе с этим, к сожалению, прервалась и общественно-дискуссионная деятельность АРСС. Обилие круглых столов на книжных ярмарках и литературных фестивалях не может заменить масштабный форум компетентных экспертов-критиков, и какой-то аналог собраний АРСС в нынешней культурной ситуации необходим.

В 2000-х годах наблюдается «омассовление» критической профессии. Маститые критики постепенно отходят от активной работы в прессе, а «иных уж нет». Смена критических поколений пока не сопровождается появлением крупных общепризнанных «авторитетов» (о мелких скандалистах и мастерах дешевых сенсаций говорить не считаем нужным). Раньше основной площадкой для принципиальных критических деклараций были соответствующие разделы «толстых» литературных журналов. Критическая активность переместилась в газеты («Коммерсант», «Известия», «Ведомости», «Московские новости»), в иллюстрированные еженедельники («Огонек», «Афиша»), сетевые издания («Частный корреспондент», «Medusa», «Rara avis» и др.). На смену «кабинетным» критикам пришли критики-обозреватели, выполняющие в своих

изданиях весь комплекс журналистской работы: интервью с писателями, репортажи о литературных событиях, репортажи о присуждении премий и т.п. Появился термин «книжный критик», т.е. автор маленьких рецензий, где содержится информация о книжных новинках, а до самостоятельной эстетической оценки дело просто не доходит.

Эти изменения в какой-то степени оживили критику, сделали ее более демократичной, доходчивой, экономной в плане текстового объема. «Традиционная критика для нас — это “очень медленно”», — резонно замечает М. Эдельштейн. Вместе с тем уходят такие важные жанры, как проблемная статья, критический обзор. Их уже почти нет в «толстых» журналах, что объясняется еще и материальным фактором: проделывать большую аналитическую работу за «символические» гонорары можно только до известного предела. Как всякая профессиональная работа, литературная критика нуждается в социально-экономическом базисе. В нынешней социокультурной ситуации существование «чистого» критика, посвящающего всю жизнь осмыслению и оценке современной литературы, практически невозможно.

Не случайно, что литературной критикой все чаще занимаются те, для кого она не главное дело, а побочное занятие. Есть примеры удачного сочетания критики с литературной практикой. Д. Быков выступает в печати как прозаик, поэт, публицист и критик. М. Кучерская сочетает писание прозы с регулярной критической работой.

П. Басинский пишет свои статьи живым языком, поскольку у него есть прозаические опыты. Прозаики и поэты в России издавна занимались критикой, и это делало ее более тонкой, артистичной. Однако у всякого процесса есть и обратная сторона. Прозаик, выступающий в роли критика, зачастую становится проводником групповых интересов (таков, например, З. Прилепин). А о поэзии в современной прессе пишут почти исключительно сами стихотворцы, ориентируясь только на собственные вкусы и дружеские симпатии. Бескорыстных ценителей поэзии все меньше на страницах прессы, это одна из причин падения читательского интереса к стихам.

Конечно, критик должен быть мастером своего дела, и чем лучше он владеет словом, тем действеннее его печатные выступления. Но в первую очередь критик — это профессиональный читатель, способный, как говорил О. Мандельштам, «проглатывать томы»⁴³, т.е. осваивать массу книг. Критику необходима полнота знания о современной литературе, готовность и способность без предубеждения относиться к новым художественным явлениям.

Взаимодействие литературной критики и прессы — процесс естественный и необходимый. Однако полное растворение критики в текущей журналистике может привести к потере ценностных ориентиров. И литературе, и обществу необходимы авторитетные критики, критики-со-

листы, к голосам которых с особенным вниманием прислушиваются и писатели, и читатели.

2. Жанр литературной рецензии в современной отечественной прессе

О рецензии как таковой написано немало. Как публицистический жанр журналистики характеризуется она А. А. Тертычным в его книге «Жанры периодической печати» (2000).

Что же касается литературно-художественной критики, то здесь рецензия выступает как первичный жанр, на основе которого формируются более крупные формы: проблемная статья, литературный обзор и т.п. Невозможно представить сколько-либо значительного критика, который не потрудился бы на ниве рецензирования.

Не углубляясь в далекое прошлое отечественной критики, обратимся к 1960-м годам, когда «толстые» журналы были ярким явлением не только литературной, но и общественно-политической жизни. Культура рецензирования тогда была довольно высока. Эталонные образцы этого жанра представлял на своих страницах «Новый мир». Вслед за большими статьями в нем следовала рубрика «Книжное обозрение», куда входили большие рецензии, снабженные заголовками. Сами заголовки врезались в читательскую память. Вспоминаются саркастические названия рецензий писателя и критика Наталии Ильиной: «Сомнительная свежесть», «Сказки брянского леса». А в 1967 г. (№ 7) Наталья Ильина откликнулась на рассказ Б. Евгеньева «В Лондоне листопад», который незадолго до того был опубликован в журнале «Москва», причем для этой публикации был сокращен текст печатавшегося в том же журнальном номере романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Рассказ Евгеньева повествовал об образцовой советской девушке, правильно ведущей себя во время поездки в столицу Великобритании. Пафос рецензии был ясен уже по прочтении ее заглавия — «Катя за границей». Подобных примеров острых, метких новомировских рецензий можно привести множество.

Вслед за «Книжным обозрением» следовала рубрика «Коротко о книгах», которой придавалось меньшее значение. Автору настоящей статьи, не раз выступавшему с 1980-х годов в «Новом мире» с большими материалами, лишь однажды довелось написать и напечатать «коротышку» (как называли в редакции маленькие рецензии) — о книге выдающегося языковеда М. В. Панова «Занимательная орфография». Некоторое удивление вызвал авторский гонорар — он был соизмерим с гонорарами за большие рецензии. Оказывается, такова была традиция со времен А. Т. Твардовского — большая ставка за малые рецензии с целью стимулировать их добротное литературное качество. Демократизм Твардовского и его журнала проявлялся и в этом.

Показательна и система рецензирования, сложившаяся в журнале «Литературное обозрение», выходявшем в нашей стране с 1973 по 2000 г.

Журнал был создан после партийного постановления «О литературно-художественной критике» 1972 г. и, естественно, не был свободен от идеологического официоза. Но сам факт существования ежемесячного журнала, полностью посвященного литературной критике, имел положительные стороны. При всех цензурных и политических ограничениях «Литературное обозрение» давало пусть неполную, но обширную картину текущей литературы. По подсчетам немецкого слависта В. Казака, здесь публиковалось «приблизительно 40 обзоров и 350 рецензий в год»⁴⁴. При таких масштабах оставалось достаточно места для «произвольной программы» — так сотрудники журнала называли доброкачественные критические публикации о полноценных книгах, в отличие от «обязательной программы», т.е. идеологизированных материалов, навязанных «сверху», обслуживавших конъюнктуру.

В разделе «Статьи и обзоры» доминировала «обязательная программа», а душой журнала были две рецензионные рубрики. Одна называлась «Разборы и размышления». Само название нуждается в историко-литературном комментарии: «Размышления и разборы» — так назывался цикл статей П. А. Катенина 1830 г., такой же подзаголовок носит книга В. Б. Шкловского «Повести о прозе» (первая редакция 1961 г. называлась «Художественная проза. Размышления и разборы»). Рецензия в этой рубрике непременно была с заголовком, объем был от одной трети авторского листа и более, т.е. в журнале большого формата это был как минимум разворот.

Работая с авторами, редакторы так трактовали название рубрики: здесь нужен не только разбор, но и самостоятельные размышления критика о литературе и жизни. Ту же мысль иногда формулировали так: в материале этой рубрики должно быть «два героя», рецензируемый автор и сам рецензент. И действительно: после выхода журнала и писатель, и критик могли ощутить себя героями, поскольку фигурировать в данной рубрике было лестно.

Вторая рубрика называлась «Панорама» и состояла из рецензий без заголовка, на одну полосу (три с половиной страницы машинописного текста). Здесь также требовалась информационная насыщенность и литературное качество. В «Панораме» нередко печатались и маститые критики. Плюс к тому на разных полосах помещались без авторской подписи короткие материалы под рубрикой «“ЛО” аннотирует» — по нынешним временам эти скромные аннотации сошли бы и за рецензии.

В общем, при всех издержках того времени в рецензионной работе и «толстых» журналов, и специализированного критического издания присутствовала определенная системность. А существует ли сегодня хотя бы одно издание — журнальное, газетное, сетевое, — где рецензионная работа велась бы системно, а совокупность публикуемых рецензий являлась бы зеркалом современного литературного процесса?

На этот вопрос приходится дать отрицательный ответ. Мало того, что литературная рецензия как таковая не в чести у наших общественно-политических газет (очень невыгодно отличающихся в этом смысле от качественной зарубежной прессы вроде «Ле Монд» или «Нойе Цюрхер Цайтунг»), — первичный критический жанр пребывает на задворках в периодическом издании, именуемом «Литературной газетой». В рубрике «ЛГ-рейтинг» помещается несколько куцых сообщений о книжных новинках — это даже трудно назвать рецензиями. Нет ни разборов, ни размышлений о произведениях современных поэтов и прозаиков. Если судить по «Литературной газете», то «толстых» журналов уже не существует: критических отзывов на их продукцию здесь не найдешь. А еще вспоминается, что в «Литературной газете» 1970—1980-х годов была дискуссионная рубрика «Два мнения о книге», где скрещивали копыя ведущие критики, а среди писателей считалось весьма почетным оказаться персонажем спора. Сегодняшняя «Литературная газета», абсолютно лишенная дискуссионности, во всех отношениях проигрывает аналогичному изданию «застойного» времени, и устранение с ее страниц рецензионного жанра в этом смысле весьма показательно.

Но и новые, в том числе ультрасовременные издания не радуют в этом плане. Выбор книг для рецензирования хаотичен, случаен. В «бумажной» прессе рецензии настолько «уплотнены» по объему, что для основательного критического анализа места просто нет. Что же касается интернетных изданий, то здесь пока не найдена специфика «сетевой» рецензии, которая бы прицельно привлекала внимание молодых «юзеров» Всемирной паутины. В рецензионной практике мало новаторства, избрательности, «креативности».

Едва ли верна повсеместно сложившаяся практика писания рецензий исключительно штатными сотрудниками редакций. Это ведет к шаблонности и обезличенности: в некоторых изданиях рецензии вообще не подписываются, а их общий автор включается в публикуемый мелким шрифтом список под названием: «Номер готовили». Это находится в решительном противоречии с традицией отечественной литературной прессы, где к сотрудничеству привлекались авторы со стороны (таковым, например, в «Новом пути» и в «Весах» бывал на заре минувшего столетия начинающий поэт Александр Блок), где рецензент имел и имя, и собственную позицию, и с практикой мировой печати: в западноевропейских газетах систематически публикуются обширные рецензии, написанные экспертами-фрилансерами.

Энтузиасты-одиночки в последние годы предпринимали попытки выпуска новых изданий рецензионного профиля. В 1999—2002 гг. в Санкт-Петербурге выходил журнал «Новая русская книга», унаследовавший название у берлинского ежемесячника 1920-х гг. Увы, век этого начинания оказался недолог. Менее полугода прожил в 2004 г. «Новый

очевидец» — журнал с обширным рецензионным разделом и широким кругом авторов «со стороны». Журнал литературных рецензий с просветительским названием «Что читать?» просуществовал с 2008 по 2010 г., не оставив следа даже в Интернете: справки о нем нет в «Википедии». Очевидно, организация рецензионных изданий — дело не частного бизнеса, а государственных культурных инстанций.

Литература не может полноценно развиваться без участия критики, критика не может существовать без ее первичного жанра — рецензии. Эти хрестоматийные истины нуждаются в непрерывном отстаивании и в практическом осуществлении.

3. Эссе как жанровая доминанта новой литературной журналистики

До определенной поры литературная критика трактовалась как одна из сфер литературоведения — наряду с теорией и историей литературы. Однако еще опыт Серебряного века обнаружил внутреннюю, природную связь критического сознания с творческим. Это было теоретически отрешено в 1920-е годы. «Критика должна осознать себя литературным жанром прежде всего»⁴⁵, — писал в 1924 г. на страницах журнала «Жизнь искусства» Ю. Н. Тынянов. Эта декларация была подкреплена собственным критическим опытом Тынянова как автора статей «Промежуток» и «Литературное сегодня», маленьких критических заметок, подписанных псевдонимом Ю. Ван-Везен. По сути, это были эссе, радикально отличающиеся по стилю от собственно научных работ Тынянова, в частности его главного теоретического труда «Проблема стихотворного языка». Эссеистами в критике были тыняновские единомышленники В. Б. Шкловский (легендарным стало его поэтическое эссе «Гамбургский счет») и Б. М. Эйхенбаум (одно время отстаивавший принцип «научной критики», но явивший в книге «Мой современник» яркие образы эссе). «Место эссеистики в филологической науке выглядит столь же туманно и не прорисованно, как британская столица на полотне К. Моне “Лондон в тумане”»⁴⁶, — отмечает автор исследования об эссе как жанре. Думается, именно литературная работа таких филологов-писателей, как Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум, дает достаточно внятные примеры сопряжения научности и художественности в филологической эссеистике.

Само слово «эссе» вошло в отечественную литературоведческую терминологию сравнительно поздно, несмотря на достаточно широкую известность в России давших имя жанру «Опытов» («Les essais») Монтеня. В 1919 г. Блок обыгрывает в своих шуточных стихах попытку К. Чуковского ввести в оборот термин «эссеис», восходящий к английскому «essays». Но в полный голос об эссе и об эссеистике заговорили только во времена «Оттепели», в частности после выхода книги Ю. Олеси «Ни дня без строчки».

В качестве жанрового подзаголовка слово «эссе» критиками не использовалось, тем не менее в неформальном литературном обиходе его стали применять к талантливо написанным статьям. Так, амплу эссеиста закрепилось, например, за Л. Аннинским — критиком парадоксального склада, свободным от жесткой идеологической ангажированности, перекликающимся в отстаивании своей индивидуальной свободы с крупнейшим эссеистом Серебряного века В. Розановым. Эссеистическая манера присуща и другим ведущим критикам этого поколения, например Ст. Рассадину, Б. Сарнову — как в их злободневно-критических выступлениях, так и в книгах о русской классике.

Распространению термина «эссе» способствовали и международные контакты отечественных литераторов. В повести Ю. Трифонова «Дом на набережной» (1976) главный герой едет в Париж на конгресс МАЛЭ (Международной ассоциации литературоведов и эссеистов). Название организации — писательский вымысел, опирающийся, однако, на реальность: существовал международный ПЕН-центр (в 1989 г. в него войдет и созданный в нашей стране Русский ПЕН-центр). Заглавная английская аббревиатура названия этой организации складывается из первых букв слов poet, essayist, novelist. То есть критику, для того чтобы встать в один ряд с поэтами и романистами, необходимо быть эссеистом.

Сознательная ориентация на эссе как главный жанр творчества присуща таким критикам русского зарубежья, как П. Вайль, А. Генис, М. Эпштейн. Последний выступил и теоретиком жанра, введя полезный термин «эссема» (т.е. многозначная, а не строго научная идея, облеченная в художественную форму). Эссеистический по преимуществу характер носят выступления литературных обозревателей радио «Свобода».

Современная литературная пресса сориентирована на эссе как на главный жанр. Она предпочитает эссе статьям-трактатам, выдержанным в академическом стиле. Для редакторов литературной периодики желательно, чтобы и рецензии, и обзоры, и литературные портреты носили эссеистический характер, т.е. были написаны разговорным языком, со свободным переходом от темы к теме, с элементами остроумия и словесной игры.

По этой причине эссеистическая доминанта обнаруживается в работе практически всех ведущих литературных обозревателей нашего времени — независимо от возраста, идеологических и эстетических пристрастий. В эссеистической манере работали П. Басинский («Российская газета»), Л. Данилкин («Афиша»), М. Кучерская («Ведомости»), К. Мильчин («Русский репортер»), А. Немзер («Время новостей»), «Московские новости»), Л. Новикова («Коммерсант», «Известия»), А. Чанцев («Rara avis») и др. Само амплу литературного колумниста в сегодняшних СМИ подразумевает именно эссеистический способ высказывания. Привлекательность эссе для прессы состоит в том, что этот

жанр требует одновременно стилистического изящества и смысловой внятности. Эссе может сочетать глубину с доступностью широкому читательскому кругу.

Жанр эссе получает все более широкое распространение в «толстых» литературных журналах. В петербургской «Звезде» существует регулярная рубрика «Эссеистика и критика», где регулярно выступают А. Генис, А. Жолковский, А. Мелихов, М. Эпштейн. Отметим впечатляющий дебют молодого литературоведа Василия Львова («Охота на солнечных зайчиков». 2017. № 1), где автор видит свои вполне современные опыты в широком историческом контексте: «Они написаны для тех, кто питью предпочитает послевкусие, а созерцанию — воспоминание об увиденном, когда сызнава рисуешь в своем уме встреченный когда-то пейзаж. Монтень писал иначе, писал развернуто, но у короткого, как стих, эссе есть свои славные имена: Бальтасар Грассиан в Испании, Фрэнсис Бэкон в Англии, Ларошфуко во Франции, Шлегель в Германии, Шкловский в России... Дотошной аргументации эти авторы предпочитали высокую концентрацию мысли, которая под давлением меняет свои свойства и дробится на мысли новые, такие же плотные, интенсивные и оттого — как глоток ристретто — волнующие. Потому требует особого подхода короткий эссе (некогда, как и кофе, слово это в русском языке было мужского рода)».

Торжество эссеистического жанра зафиксировано в «Википедии»: «Литературно-критические оценки современных критиков, как правило, воплощаются в разновидности жанра эссе». Формулировка стилистически небезупречна, но по сути верна: у эссе потенциальное множество разновидностей, этот жанр противится канонизации и стандартизации.

Нельзя не отметить, что порой под видом эссеистики в литературную прессу проникают расхлябанность языка и безответственность мысли, дешевая скандальность. Иногда эссеистические с виду писания сводятся к общим рассуждениям о литературе при отсутствии информационной фактуры: писательских имен, названий произведений, примеров и цитат. «Взгляд и нечто» — так еще Грибоедов определил квазиэссеистические опусы, становящиеся балластом литературной журналистики.

Главное достоинство эссе как жанровой формы — внутренняя свобода и открытость по отношению ко всем иным жанрам и стилям. Эссеистический дискурс в литературной критике плодотворен тогда, когда он органично включает в себя аналитику, когда он обогащен публицистическими обертонами. При этом условии ему суждена долгая жизнь.



II PERSONALIA

ПОЭЗИЯ И ЛИЧНОСТЬ БЛОКА В ТРАКТОВКЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО И РУССКИХ ФОРМАЛИСТОВ

Блок — точка скрещения множества силовых линий отечественной литературы и филологии. Исторически неизбежным было пересечение в этом пункте путей Андрея Белого и трех крупнейших ученых-писателей опоязовского круга.

Андрей Белый, Тынянов, Шкловский и Эйхенбаум видели в Блоке прежде всего личность, вместе с тем они уделили немалое внимание чисто формальным особенностям его поэзии. «Блоковский» дискурс этих четырех литераторов тяготеет к универсальности, к преодолению узкоспециализированных подходов и в этом смысле особенно актуален сегодня.

Андрея Белого и Блока судьба поставила в редчайшее соотношение. Сердечный друг, творческий единомышленник, любовный соперник, литературный критик, биограф, исследователь стихотворной техники и звуковых повторов, мемуарист... Таковы многочисленные роли, сыгранные Белым в прижизненной и посмертной судьбе Блока. К этому еще надлежит добавить насыщенную и обширную переписку, обмен стихотворными посланиями и посвящениями, аллюзии на Блока в прозе Белого.

Все это — предмет для обширного и многоаспектного повествования. В рамках нашей темы мы коснемся лишь того поворота от лирической субъективности к научной объективированности, который определяет эволюцию блоковского дискурса Андрея Белого. Общеизвестны вехи бурного развития отношений между поэтами в первые четыре года их знакомства. Начало переписки в январе 1903 г. Личная встреча Белого с Блоками в январе 1904 г. Два шахматовских лета 1904 и 1905 гг. (Блоки, Белый, Сергей Соловьев). В промежутке между ними — статья Белого «Апокалипсис в русской поэзии», где Блок поставлен в самый престижный ряд. Возникновение любовного треугольника. Первая несостоявшаяся дуэль между Блоком и Андреем Белым летом 1906 г. Отъезд Белого за границу в сентябре 1906 г.

Находясь в Париже, Белый предпринимает попытку восстановить былую близость, адресуя Блоку пылкое письмо и фотографию, а на следующий день (7 декабря) посылая ему стихотворение «А. А. Блоку» («Я помню — мне в дали холодной...»); оно впервые будет опубликовано в 1940 г.). Блок отвечает сдержанным письмом, в конце которого просит адресата писать «ты» с маленькой буквы. На просьбы друга о «примирении» он реагирует следующим образом: «Для меня вопрос дальше

примирения, потому что мы еще *до знакомства* были за чертой вражды и мира»⁴⁷. Иными словами, ситуацию «до знакомства» Блок считает мерой правдивости отношений.

В самом же стихотворном послании Белого обратим внимание на следующую строфу:

И мы потухали, как свечи,
Как в ночь опускался закат.
Забыл ли ты прежние речи,
Мой странный, таинственный брат?⁴⁸

Несмотря на столь интенсивную близость, Блок оставался для Белого «странным». И разрыв, отдаление создали в дальнейшем условия для более адекватного постижения («остранения») Андреем Белым личности и искусства «таинственного брата». Весьма показательна в этом смысле статья «Поэзия Блока» (впоследствии названа «А. Блок»), написанная в конце 1916 г. как отклик на завершение издания «Стихотворений» Блока в трех книгах в издательстве «Мусагет».

Статья написана так, как если бы автор не был знаком с анализируемым поэтом, даже с предпочтением академического «мы» личному «я»: «В продолжение 16 лет мы следили внимательно за этапами развития поэзии Александра Блока. И касаясь поэзии этой теперь, не хотелось бы мне отдаваться эмоциям»⁴⁹.

Статья примечательна краткостью, тяготением к афористичности: «Блок — поэт *русский*»⁵⁰ и т.п. Последний раздел начинается словами «Александр Блок — наиболее певучий поэт...»⁵¹ и содержит разбор блоковской звуковой инструментовки. Разбор аллитераций тщателен и подкреплен примерами: «*“Рдт-дтр”* пробегает по третьему тому стихов...»⁵² и т.п. Обратим внимание: это написано как раз тогда, когда уже формируется ОПОЯЗ.

Если Андрей Белый в своем осмыслении Блока идет от субъективности к объективности, то лидеры ОПОЯЗа именно в своих работах о Блоке отдали наибольшую дань субъективизму и личностным критическим оценкам. Остановимся на каждом случае по отдельности.

О полемической оценке Блока Юрием Тыняновым, сформулированной в статье «Промежуток», уже сказано в нашей статье о двух значениях термина «лирический герой» (см. раздел «Теория» в настоящей книге). Имя Блока также встречается в главке «Промежуток» о Есенине, который оценивается здесь как «необычайно схематизированный, ухушенный Блок»⁵³. И далее говорится: «Есть досадные традиции — стертые. (Так стерт для нас сейчас — как традиция — и Блок)»⁵⁴. При всей «непочтительности» такого высказывания в нем содержится изрядная доля истины, подтвержденная опытом русской поэзии в масштабе всего

XX в.: попытки имитировать блоковскую ритмику и стилистику в поэзии советского периода неминуемо вели к эпигонской бесхарактерности (укажем, в частности, на «тихую лирику» 1960–1970-х годов).

Первым же тыняновским обращением к блоковской теме стала статья «Блок и Гейне», опубликованная в коллективном сборнике «Об Александре Блоке» (1921) и прочитанная в качестве доклада в октябре 1921 г. на научном заседании в ГИИИ. Сопоставление двух поэтов (его итог уже цитировался нами в первом разделе) противоречит реальности. Преувеличено и значение Гейне для новой поэзии, и его «спорность». В свою очередь Блок оказался отнюдь не «беспорен» для поэтического сознания. О «недостатке вкуса» у Блока поэты продолжают говорить до сих пор: в подобном духе высказывались, например, Бродский и Евтушенко, столь несхожие друг с другом в остальном. В целом же попытка отнести Блока к «подчиненному роду поэзии» не сработала. Скажем, поэма «Двенадцать», продолжающая порождать все новые интерпретации, для современного эстетического сознания является примером именно «самодовлеющего словесного искусства».

Готовя к печати сборник «Архаисты и новаторы» (1929), Тынянов переделывает статью, дает ей название «Блок». В предисловии поясняет: «Одна статья представляла собою искусственную параллель между одним новейшим русским поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбросил». В новой редакции взгляд на Блока радикально трансформировался. Совсем иной смысл приобретает фраза, ставшая финальной: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*». Напрасно Тынянов в упомянутом предисловии отказывал самому себе в наличии «афористического хода мысли». Его мысль разворачивается не плоско, а объемно, а финалы статей неизменно афористичны, в них стягиваются все нити предшествовавшего размышления. В статье «Блок и Гейне» примечательно сочетание слов «тот же материал — личности и эмоции». В финале статьи «Блок» эмоции предстают как «материал», но «человеческое лицо», личность — категория другого уровня. Это уже реальность эстетическая.

Конкретность этого лица даже вызывает у Тынянова (в данном случае — скорее критика-современника, чем бесстрастного исследователя) полемическое отталкивание: «...Когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*». По прошествии почти столетия мы видим, что в Блоке читатели ценят прежде всего искусство, в том числе и искусство создания «человеческого лица». Конкретность авторского «лица» ценится на рубеже XX и XXI вв. и в актуальной поэзии. Так, скажем, авторитет Иосифа Бродского зиждется отнюдь не на соотнесенности его «я» с неким «мы»: «Моя песня была лишена мотива, зато хором ее не спеть...»

Если как критик-современник Тынянов склонен был подвергать сомнению (эвристически плодотворному) эстетическую значимость поэзии Блока, то как академический исследователь он высказал ряд бесспорных и теоретически значимых наблюдений. В той же статье «Блок» кратко, но вместе с тем емко охарактеризована ритмическая композиция стихотворения «Незнакомка» («синкопические пэоны» темы ресторана сменяются «стремительно ямбической темой Незнакомки»⁵⁵). Столь же глубоко суждение о последней строфе «Двенадцати» с ее «высоким лирическим строем»⁵⁶. Редчайшее сочетание стиховедческой пристальности с тончайшей эстетически-оценочной рефлексией. А в «Проблеме стихотворного языка» важнейшее теоретическое положение о сосуществовании в стиховом слове «основного» и «колеблющегося» лексических признаков подкрепляется таким примером, как стихотворение «Ты отошла — и я в пустыне...». Продолжая мысленный диалог с Тыняновым, нельзя не отметить, что блоковское творческое обращение с глаголом «отошла» имеет мало общего с примитивной «эмоциональностью».

Особо следует сказать о «романсовых» корнях поэзии Блока (помимо Тынянова о них многократно говорил и Шкловский). «Низовой» источник может послужить основой самого высокого искусства — эта идея Тынянова и Шкловского, думается, прочно вошла в эстетическое сознание. И к «романсовости» вполне может быть применено положение статьи «Литературный факт»: «Факт быта оживает своей конструктивной стороной».

Между литературоведением и критикой, между научным и субъективно-писательским дискурсами нет абсолютной границы. Вкусовые «придирки» Тынянова-литератора к его великому современнику не исключают большой эвристической значимости всех его высказываний о Блоке — как по отдельности, так и в сумме.

По выходе тыняновской статьи «Блок и Гейне» в сборнике, выпущенном «Картонным домиком», она вызвала темпераментную отповедь Владимира Вейдле в берлинском литературно-критическом сборнике «Завтра» (1923).

Не исключено, что критика Вейдле представления о Гейне как творце «самодовлеющего словесного искусства» подвигла потом Тынянова к тому, чтобы отбросить в новой редакции статьи «второй член параллели». Особенно же интересным представляется следующий полемический пассаж Вейдле: «...Ю. Н. Тынянов называет поэзию Блока “эмоциональной”; мне это даже нравится, но мне никак не удается поверить в существование какой бы то ни было неэмоциональной поэзии, а она-то и противопоставляется поэзии Блока»⁵⁷. Думается, что здесь можно (и должно) говорить об «эмоциях» как о материале (а не «содержании») поэзии, о способах трансформации этого материала. Это теоретическая

и аксиологическая проблема, которой не успели обстоятельно заняться опоязовцы и которая по-прежнему вызывает к активной исследовательской рефлексии.

Вместе с Тыняновым под огонь полемики в статье Вейдле попал и Эйхенбаум как автор эссе «Судьба Блока», помещенного в том же сборнике издательства «Картонный домик». Это произведение Эйхенбаума совершенно лишено академизма и проникнуто эмоциональной субъективностью. Не очень понятно, почему Мандельштам отнес его к «работам», объединив под этим знаком Эйхенбаума с Жирмунским. «Судьба Блока» — как раз яркий пример той «лирики о лирике», что вызывала протест Мандельштама.

Эссе «Судьба Блока» возникло из речи на вечере памяти Блока в Доме литераторов. Это своеобразный опыт перевоплощения в «культового» поэта поколения, сопереживание его трагической судьбе и гибели. Автор цитирует блоковские стихи о смерти как бы от своего имени, на правах одного из тех читателей, чье «мы» соотносимо с блоковским «лирическим героем».

Наследие Блока, как и у Тынянова, подвергается здесь испытанию сомнением: «...Для тех немногих, кому действительно дорого и нужно искусство, имя Блока стало уже отзвуком прошлого. Незачем скрывать, что одновременно с растущей модой на Блока росла и укреплялась вражда к нему — вражда не мелкая, не случайная, а неизбежная, органическая. Вражда к “властителю чувств” целого поколения — чувств, уже потерявших свою гипнотическую силу, свое поэтическое действие. Вражда к созданному им и уже застывшему в своей неподвижности поэтическому канону. И это нисколько не оскорбительно: только вражда и ненависть могут спасти искусство, когда оно становится модой»⁵⁸.

С тыняновским представлением о Блоке как «эмоциональном» поэте здесь перекликается удачно найденная формула «властитель чувств». Сама мысль Эйхенбаума эмоциональна и гиперболична. Слова о «вражде и ненависти» как средстве «спасения» не рассчитаны на буквальное понимание. Когда Эйхенбаум говорит про последние блоковские годы: «ослабление творческой воли, надломленной “Двенадцатью”» — за этим стоит отрицательное отношение и к поэме, и к Октябрьской революции (не случайно «Судьба Блока» смогла быть перепечатана только в 1987 г., т.е. уже в перестроечное время).

Это разговор критика-эссеиста с поэтом на равных. Смерть Блока творчески интерпретируется в апокалиптическом тоне — как гибель поколения, конец эпохи. Автор пользуется как собственным словом блоковский символ «возмездия». Последние абзацы эссе напоминают свободный стих:

«1910 г. был для Блока годом трех смертей: Комиссаржевской, Врубеля и Толстого.

Последние годы для нас — годы смертей неисчислимых...

Но где-то между этими годами или до них скрываются ведь года рождений, нам еще не явленных.

Жизнь продолжается, а вместе с ней — и Возмездие Истории»⁵⁹.

В рукописи, как отмечено в примечаниях Е. А. Тоддеса к изданию 1987 г., вторая фраза этого пассажа выглядит иначе: «1921 г. для нас — уже год двух смертей».

«Смерть Блока. Гибель Гумилева» — такой короткий абзац-стих появится в эссе «Стихи и стихия», которое войдет в «Мой современник», где Эйхенбаум представлен и как литературовед, и как критик, и как стихотворец. «Стихи и стихия» — текст на границе между филологической прозой и верлибром. Впрочем, от слова «проза» при разговоре о литературной критике Тынянова, Эйхенбаума и Шкловского, по-видимому, надлежит отказаться. Их критический дискурс граничит с поэтическим. Лирическая интонация, тяга к метафоричности, построение фразы как стиха (с присущими ему «единством и теснотой стихового ряда»). Установка на афористичность, когда многие фразы так напрашиваются на запоминание и устное цитирование. Поэтическая гиперболичность в формулировании новых и непривычных положений.

В случае с Блоком все это особенно наглядно. А когда о поэте говорят и пишут критики-поэты, неизбежен какой-то элемент творческого соревнования с классиком. Тем более у опоязовцев, носителей авангардного эстетического сознания.

Специальной академической работы о Блоке у Эйхенбаума нет, но строго научные суждения о поэте встречаются в работах на другие темы. В статье «Некрасов» содержится тонкая параллель между не очень известным некрасовским отрывком «Мать» и легендарным блоковским стихотворением.

Цитируя Некрасова: «Ты на письмо молчаньем отвечала, / Своим путем бесстрашно ты пошла», — Эйхенбаум замечает: «Здесь — уже зародыш романсов Блока: «Я звал тебя, но ты не оглянулась...»⁶⁰ etc. Согласно нынешней филологической моде здесь усмотрели бы «интертекстуальность».

В строго филологическом контексте упоминается «Блок» и в исследовании Эйхенбаума «Анна Ахматова»: «В метрическом отношении стих Ахматовой закрепляет ту реформу, которая была произведена уже символистами — особенно Блоком. В первых ее сборниках преобладает так называемый “паузник” ...»⁶¹ и др.

Наибольшей степенью литературности и поэтичности отмечен блоковский дискурс Виктора Шкловского. Блок для Шкловского (единственного из опоязовцев имевшего с поэтом личный контакт) — прежде всего персонаж прозаического повествования. Спонтанные переходы от

рассказа о Блоке-человеке к рефлексии по поводу его поэзии создают ощутимый эстетический эффект. Литератор говорит о литераторе, художник о художнике. В повествовательную ткань внедряются научно-эстетические суждения остроаналитического характера, по своей познавательной глубине далекие от привычной писательской мемуаристики и эссеистики.

Прежде всего это относится к «блоковским» страницам «Сентиментального путешествия». Здесь поэтика Блока на глазах читателя словно вырастает из его биографии:

«Блок принял революцию с кровью. Ему, родившемуся в здании петербургского университета, сделать это было трудно.

Говоря про признание революции, я не ссылаюсь на “Двенадцать”. “Двенадцать” — ироническая вещь, как ироничен во многом Блок.

Беру здесь понятие “ирония” не как “насмешка”, а как прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений или как одновременное отнесение одного и того же явления к двум семантическим рядам»⁶².

Слово «ирония» в употреблении Шкловского близко к тому, что в последующие времена стало называться «амбивалентностью». До некоторой степени оно близко и к понятию «полифоничность». Во всяком случае Шкловский уже тогда выдвинул достаточно адекватную трактовку блоковской поэмы, вызывавшей долгое время бурные споры и профанированной советским литературоведением. Отчетливо противопоставляет Шкловский Блока как автора «Двенадцати» и как публициста, носителя утопических иллюзий: «“Двенадцать” — ироническая вещь. <...> Неожиданный конец с Христом заново освещает всю вещь. Понимаешь число “двенадцать”. Но вещь остается двойственной — и рассчитана на это.

Сам же Блок принял революцию недвойственно. Шум крушения нового мира околдовал его»⁶³.

Очень непросто решает Шкловский вопрос об эстетической позиции Блока, о его месте в системе «архаисты—новаторы»: «Он не был эпигоном, потому что он был канонизатором»⁶⁴. Это афористическое высказывание получает затем более подробную аналитическую разработку «Но Блок не совершил до конца дела поднятия формы, прославления ее. Камень, отверженный строителями, не лег во главу угла. Он одновременно воспринимал иногда свою тему как уже претворенную и взятую, в то же время как таковую, то есть в ее обычном значении.

На этом он построил свое искусство»⁶⁵.

И далее Шкловский сравнивает Блока с Лесковым, который создал до Хлебникова «переживаемое слово», но не смог дать его иначе, как в комическом сказе. В этом пункте со Шкловским можно поспорить, но важнее адекватно интерпретировать прихотливый ход его эстетической мысли.

Что имеется в виду под делом «поднятия формы, прославления ее»? Вероятно, это включение эстетической манифестации в самый процесс коммуникации с читателем. В этом смысле Блок действительно скромнен, он не ставил задачи поразить читателя новизной (которая объективно в его стихах была), не боялся выглядеть «традиционалистом», не страшился того, что его темы воспримут «в обыденном значении». Показательна в этом смысле переписка Блока с отцом по поводу «Стихов о Прекрасной Даме», когда поэт отвергает упреки в «рекламе» и в «непонятности» и ставит себе в заслугу, что «книга понята до тонкости часто, а иногда и до слез, — совсем простыми “неинтеллигентными” людьми»⁶⁶. Далее в письме Блока следует: «Не выхваляя ни своих форм и ничего вообще от меня исходящего, я могу с уверенностью сказать, что <...> написал стихи о вечном и вполне несомненном, что рано или поздно должно быть воспринято всеми...»⁶⁷

Представляется, что именно отказ от акцента на «эстетику» и принес Блоку беспримерный по подлинности и продолжительности контакт с демократическим читателем. Впрочем, Шкловский это осознал: «Этот человек не был эстетом по складу <...> Сила Блока в том, что связан он с простейшими видами лиризма: недаром он брал эпитафии для своих стихов из романсов»⁶⁸.

«Блоковский» блок (да просится нам этот каламбур), встроенный в «Сентиментальное путешествие», собственно, содержит все главное, что Шкловский имел сказать о поэте. В дальнейшем Шкловский пополняет, расширяет сказанное здесь. Имя Блока присутствует в книгах «Гамбургский счет», «О Маяковском», «Жили-были». Он вполне соответствует известной формуле «вечный спутник» и может появиться в любом месте — как в биографическом, так и в литературно-полемиическом контексте.

Например, эссе о Ларисе Рейснер (1926) под названием «Голый король» начинается так: «Когда лошадь под Александром Блоком споткнулась и упала, поэт успел вынуть ноги из стремян и встать на ноги. Лариса Рейснер с восторгом говорила о нем: “Настоящий человек”. Она ехала рядом»⁶⁹.

Однако со временем все чаще рядом с Блоком появляется сам Шкловский:

«Мне говорил Блок, что от меня первого услышал настоящий разговор о поэзии, профессиональный разговор, но то, что я говорю, хотя и верно, но поэту знать вредно» («Сюжет и образ», 1932)⁷⁰.

«В ночь перед мобилизацией долго ходил по Петербургу с Блоком. Он говорил мне:

— Не нужно думать о себе во время войны никому» («О Маяковском», 1940)⁷¹.

«Пяст познакомил меня с Блоком. Спокойный, очевидно очень сильный, одетый в сюртук, всегда доверху застегнутый, Блок говорил мало, в шахматы с Пястом играл с интересом, но, кажется, не был силь-

ным игроком. С ним никто первым не заговаривал. Он был отдельно в толпе» («Жили-были»)⁷².

«Возвращались к Неве. Опять матовое сверкание купола Исакиевского собора и резкие грани шпиля Петропавловского собора.

Не проходила ночь, не наступало утро. Заря сменяла зарю, как будто в мире наступило бессмертие,

Блок говорил медленно, потом спросил меня:

— Почему вы все понимаете?

Еще раз скажу: не помню, о чем говорил. Если понимал что-нибудь, то зрелость времени, его наполненность. Но понимал мало»⁷³.

Авторский эгоцентризм прозы Шкловского — ее неотъемлемое стилистическое свойство. Здесь неадекватны были бы претензии по поводу «нескромности». Именно ситуация разговора на равных придает подлинность и парадоксальность образу Блока. В этом смысле Шкловский смыкается с Андреем Белым.

Попробуем подвести некоторые итоги.

Четыре поэта-филолога: Андрей Белый, Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум в своих писаниях о Блоке разработали особый тип научно-художественной рефлексии, где эстетическое и человеческое неразрывно и равноправно связаны.

«Жизнь и поэзия — одно», — утверждает сама поэзия. Наука же в соответствии со своей природой и функцией констатирует несовпадения жизни и поэзии, отсутствие между ними прямых тождеств.

Научно-художественный дискурс способен и призван говорить об онтологической эквивалентности эстетической и внеэстетической реальностей.

АЙГИ И БЛОК

Эскиз к теме

Сначала приведем два текста.

I

Жалость — когда человек ест;
когда растерявшийся
и впервые попавший в Россию
немец с экземой на лице
присутствует при жаргонной ругани
своего носильщика с чужим;
когда таможенный чиновник,

всю жизнь видящий уезжающих и приезжающих из-за границы,
а сам за границей не побывавший,
любезно и снисходительно спрашивает,
нет ли чего и куда едут.

II

и — при виде
этого оживления
очень бедного изуродованного деревца
в берлинском скверике
вдруг
начинает работать душа
будто уносится в Россию

Кем и когда эти тексты написаны?

I

Об авторе первого текста. Поэт был в Германии, возвращается в Россию. В вагоне заносит в записную книжку мимолетные впечатления. Автор тогда не заметил, что написал верлибр, поэтому разбивка текста на колоны и строфы (очевидные и ухослышные) произведена автором данной заметки. У поэта немало таких пограничных (проза/стих) текстов — в дневнике и записных книжках, в статьях и письмах. Имя поэта — Блок.

II

Об авторе второго текста. Поэт молчит в Берлине. Мощно молчит. За два-три месяца намолчал книгу из пятидесяти четырех произведений. Стихи? Проза? Эссе? Афоризмы? Нет, это неназываемо, это кванты молчания. Выход из-под власти языка, который сегодня завел литературу в пустоту и там бросил. Поэт открывает надъязыковой способ творения, назвав его «поэзия-как-молчание». Имя поэта — Айги.

Он не прозаик по натуре. У него нет сюжетного письма. Фразы всегда отдельные друг от друга, каждая — потенциальный стих. И в письменной, и в устной речи. У него нет трактатного мышления, логических аргументов в подтверждение тезиса. Мысль на пути к высказыванию совокупляется с эмоцией и обращается в поэзию.

Таков Блок.

Таков Айги.

Различий между ними, конечно, больше, чем сходства. Тем занятнее разгадывать это $a + b$. Мне кажется, тут полезнее идти не от «глобалки»,

а от частностей. Как из записной книжки Блока на меня вдруг выскочил Айги, так и Блок, может быть, обнаружится в айги-глубинах. По эпистолярному свидетельству Агнера П. Хузангая, «в ранних чувашских стихах Айги есть явные реминисценции из Блока».

А потом? «Снега», «свет», «лес», «поле» — не слышится ли в этих ключевых словах у Айги блоковское эхо? Притом что такие слова-символы становятся у него еще свободнее, сбросив цепи привычно прилагаемых к ним эпитетов и инерцию силлабо-тонических мелодий. Вспомним известный пассаж из блоковских «Записных книжек»: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и пресыщено. Хорошо писать и звездные и беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно самому их зажечь» (1906).

Если применить антитезу «звездность—беззвездность» к стихам Айги, то они, конечно, «звездные». Острия слов-звезд, из-за которых «существует стихотворение», видны сразу. Но при этом Айги обходится без «покрывала», т.е. без метрической ткани, без традиционно-риторического многословия.

«И опять снега», — поет Блок в 1907 г. «Теперь всегда снега», — отзывается Айги в 1978 г., а потом: «Все дальше в снега». Все дальше — в сторону освобождения от лишних слов, сотворения строк сплошь звездных:

снега душа и свет

яблоко солнце и голубь

И человек идет по полю
Как Голос и как Дыхание

В стихотворении Айги «Две песенки для нас с тобой» (1986–1987) вдруг прорезался анапест. Некрасовский («Я за то глубоко презираю себя...»), блоковский («Петроградское небо мутилось дождем...»). И в этой метрической раме — авангардно трансформированный синтаксис, «человеческая речь, переросшая сама себя» (говоря по-тыняновски):

мы немного среди тех кто беднее беды
кто не больше того что чуть-чуть
вот и ладим вполне: кто С концами Концы
кто давно Отворяй Ворота

Семантика — блоковская. Вот уж кто умел быть «беднее беды», кто «Отворяй Ворота» совершил еще в юности, а из жизни уходил так, что полные «С концами Концы»...

И еще Н. Фатеева находит у Айги «слияние с женским началом», с тем «Ты», которое равноценно поэтическому «Я». Тут сравнение с Блоком неминуемо.

Так мы обнаруживаем у Айги конкретные элементы символизма (в широком смысле), а у Блока — преавангардные импульсы и приемы.

«ЭТА МУЗА...» Блок и Высоцкий — на фоне Пушкина

Произведение Владимира Высоцкого, написанное в 1969 г., в котором упомянуто имя Блока — «Посещение Музы, или Песенка плагиатора»:

Я щас взорвусь, как триста тонн тротила,
Во мне заряд нетворческого зла:
Меня сегодня Муза посетила,
Немного посидела и ушла!

У ней имелись веские причины —
Я не имею права на нытье, —
Представьте: Муза... ночью... у мужчины! —
Бог весть, что люди скажут про нее.

И все же мне досадно, одиноко:
Ведь эта Муза — люди подтвердят! —
Засиживалась сутками у Блока,
У Пушкина жила не выходя.

Я бросился к столу, весь нетерпенье,
Но — господи помилуй и спаси —
Она ушла, — исчезло вдохновенье
И — три рубля: должно быть, на такси.

Я в бешенстве мечусь, как зверь, по дому,
Но бог с ней, с Музой, — я ее простил.
Она ушла к кому-нибудь другому:
Я, видно, ее плохо угостил.

Огромный торт, утыканный свечами,
Засох от горя, да и я иссяк,

С соседями я допил, сволочами,
Для Музы предназначенный коньяк.

...Ушли года, как люди в черном списке, —
Все в прошлом, я зеваю от тоски.
Она ушла безмолвно, по-английски,
Но от нее остались две строки.

Вот две строки — я гений, прочь сомненья,
Даешь восторги, лавры и цветы:
«Я помню это чудное мгновенье,
Когда передо мной явилась ты»!

Перед исполнением песни автор порой сопровождал ее название подзаголовком: «История Остапа Бендера», имея в виду знаменитый эпизод из «Золотого тельца»: «И только на рассвете, когда дописаны были последние строки, я вспомнил, что этот стих уже написал А. Пушкин. Такой удар со стороны классика!» А иногда Высоцкий еще и рассказывал слушателям концертов популярную в ту пору историю о поэте Василии Журавлеве, «нечаянно» опубликовавшем под своим именем стихотворение Ахматовой. В какой-то мере сюжет песни — комический аналог ахматовской сентенции: «Но, может быть, поэзия сама — / Одна великолепная цитата». Кстати, персонаж Высоцкого не просто присваивает себе авторство пушкинских строк — он их творчески трансформирует, переводя при помощи слов «это» и «когда» из четырехстопного ямба в пятистопный; уже этого достаточно, чтобы отвести обвинение в плагиате.

Зачем Высоцкому понадобился Блок? Как нарицательный пример подлинного поэта, у которого Муза «засиживалась сутками». Выше только Пушкин: у него она «жила не выходя». (На некоторых фонограммах на месте Пушкина находился Бальмонт — наверное, таким способом автор хотел сделать более неожиданным появление пушкинских строк в конце песни. Но потом все-таки пришлось вывести Пушкина на сцену уже в третьей строфе, чтобы не ставить Бальмонта выше Блока.)

Думал ли Высоцкий, слагая эту песню, о том, что и как писал о своей Музе сам Блок? Едва ли. Никакой переключки с эстетически-программным и трагическим стихотворением Блока «К Музе» («Есть в напевах твоих сокровенных...») 1912 г. здесь не обнаруживается. Зато — по-видимому, случайно — возникает некоторая параллель с ранним юмористически-пародийным стихотворением Блока, которое тот в 1895 г. поместил в домашнем журнале «Вестник» с пометой «Декадентские стихи». Этот текст М. А. Бекетова привела в своей книге «Александр Блок и его мать»:

Горько рыдает поэт,
Сидя над лирой своею разбитой,
Лирой, венками когда-то увитой,

Всеми покинутый, всеми забытый.
Муза ушла от него,
Стих его рифмою дышит пустою,
Счастливо время поэта былое,
Страшно грядущее все роковое...
Время поэта прошло.
Плачет он горько над лирой разбитой,
Лирой, когда-то венками увитой,
Всеми покинутый, всеми забытый...⁷⁴

И у юного Блока, и у зрелого Высоцкого комическим сюжетом становится уход Музы. Высоцкий заостряет этот комизм при помощи паронимии «посетила» — «посидела». Исполняя «Песенку плагиатора», он иногда преднамеренно деформировал стихотворный ритм, переходя на «презренную прозу»: «Меня вчера... сегодня Муза посетила. Посетила, так немного посидела и ушла».

Обратим еще внимание на словосочетание «эта Муза», не очень характерное для поэтической речи. У Высоцкого местоимение «эта» — элемент прозаизации. Любопытно, однако, что оборот «эта Муза» встречался в не очень известном стихотворении Блока «Я мог бы ярче просить...» (1903):

Но *эта* Муза не выносит
Мечей, пронзающих врага.
Она косою мирной косит
Головку сонного цветка⁷⁵.

Слова «эта Муза» в беловом автографе были подчеркнуты, т.е. Блок ощущал непривычность для себя такого сочетания (в единственной прижизненной публикации в газете «Час» в 1907 г. курсив отсутствовал). Совпадение между текстами Блока и Высоцкого опять-таки случайное, но показательное как факт сходного поэтического словоупотребления.

Песня Высоцкого носит отчетливо шуточный характер. Но, как он сам не раз говорил, в его произведениях всегда содержится «второе дно», и притом непременно серьезное. В данной песне Высоцкого есть ощутимый зазор между незадачливым персонажем-плагиатором и автором, который в иронически-игровой форме заявляет о своих масштабных творческих амбициях, о готовности стоять в одном ряду с Пушкиным и Блоком. «Эта Муза» посещала классиков, и она же посетила автора, скрывшегося под маской не то Остапа Бендера, не то сочинителя-дилетанта.

Переключка с Блоком содержится в финале одного из последних стихотворений Высоцкого — «Я никогда не верил в миражи...» (написано в 1979 или 1980 г.):

И нас хотя расстрелы не косили,
Но жили мы поднять не смея глаз, —
Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас.

Как отметил Н. А. Богомолов, «это прямой рефлекс не только знаменитой формулы <...> но еще и названия статьи — “Безвременье”»⁷⁶. К этому можно только добавить, что и здесь, как в случае с цитатой из Пушкина, Высоцкий «удлиняет» четырехстопный ямб источника, приводя его в соответствие с пятистопным размером собственного стихотворения: «Мы тоже дети страшных лет России». При этом «лишнее» слово «тоже» оказывается и семантически существенным. Оно устанавливает связь, *во-первых*, между ровесниками Высоцкого и теми, кого «расстрелы косили» в 1937 г., *во-вторых*, с блоковской эпохой.

В процитированной выше статье Н. А. Богомолов выявляет в другом позднем произведении Высоцкого еще одну реминисценцию из Блока — не столь очевидную, но весьма выразительную. Стихотворение Высоцкого начинается следующим образом:

Слева бесы, справа бесы.
Нет, по новой мне налей!
Эти — с нар, а те — из кресел,
Не поймешь, какие злей.

И куда, в какие дали,
На какой еще маршрут
Нас с тобою эти врали
По этапу поведут?

Во второй строфе исследователь резонно усматривает связь со стихотворением «Пушкинскому Дому», а именно со строфой:

Что за пламенные дали
Открывала нам река!
Но не эти дни мы звали,
А грядущие века.

При этом в переключке текстов возникает прежде всего «трагический смысл, Высоцкий чувствовал его и в блоковском стихотворении, точно зафиксировавшем момент разочарования в грезившихся “пламенных даях”, на смену которым у Высоцкого приходят те дали, куда ведут по этапу»⁷⁷. А пушкинские «Бесы» предстают ритмико-семантической основой диалога Высоцкого с Блоком. Триада «Пушкин—Блок—Высоцкий» здесь выстраивается не в игровом и комическом контексте, как в случае с «Посещением Музы», а под знаком трагической иронии.

Поэзии Высоцкого вообще присуща цитатность, а Пушкин и Блок — пожалуй, главные его интертекстуальные «герои». Аппелляции к Блоку иногда бывают демонстративно открытыми. Как, например, в стихотворении-песне «Памятник» (1973), где инверсивно цитируется название блоковского шедевра:

Командора шаги злы и гулки.

Или в песне «Давно смолкли залпы орудий...» (1968):

Покой только снится, я знаю...

А бывают и случаи более тонкие, как в стихотворении «Слева бесы, справа бесы...» или в «Песне про снайпера, который через пятнадцать лет после войны спился и сидит в ресторане»:

Куда нам деться!
Мой выстрел — хлопок!
Девятка в сердце,
Десятка в лоб...

А. В. Кулагин видит здесь «неслучайное интонационное совпадение со строкой из поэмы Блока «Двенадцать»: «На спину б надо бубновый туз!»⁷⁸ Вместе с тем исследователь точно обозначает пределы цитатности Высоцкого: «Особенность песенной поэзии Высоцкого в том, что она всегда апеллирует к “общим местам” сознания аудитории, опирающимся в свою очередь на классические, хрестоматийные формулы, известные буквально каждому слушателю, независимо от его возраста, профессии, интеллекта... Условно говоря, Высоцкий работает “по школьной программе”»⁷⁹. Не касаясь в данном случае отличий между песнями и непесенными стихотворениями Высоцкого, заметим, что упомянутые выше тексты Блока («Рожденные в года глухие...», «Пушкинскому Дому», «Шаги Командора», «На поле Куликовом», «Двенадцать») принадлежат если уж не совсем к «школьной программе», то во всяком случае к хрестоматийно известным шедеврам. Это предостерегает нас от рискованных поисков в текстах Высоцкого следов блоковских произведений, не относящихся к часто цитируемым «хитам». Недаром, обратившись к теме Музы и упомянув Блока в качестве одного из ее любимцев, Высоцкий не прибегает к осознанному цитированию блоковских стихов на данную тему.

Коснувшись проблемы «Блок и Высоцкий» на цитатном уровне, упомянем, что параллели на уровне тематически-мотивном проводились в работах В. А. Зайцева, Н. М. Рудник, С. В. Вдовина, И. Б. Ничипорова. Здесь еще возможны новые находки, а перспектива системного соотнесения творчества двух поэтов видится в сопряжении поэтики с биографией. Искать основание для сравнительного исследования сто-

ит не только в текстах, существуют и пересечения личностно-психологические. Вот один эмоциональный аргумент: когда в 1979 г. А. В. Эфрос поставил радиоспектакль (ставший также дискоспектаклем) «Незнакомка» с музыкой Н. В. Богословского, Высоцкий оказался очень органичен в роли Поэта. Блока и Высоцкого объединяют, на наш взгляд, два общих признака: легендарность (т.е. нерасторжимая связь биографии с творчеством в общественно-культурном сознании) и обращенность к неограниченному читателю, т.е. к читателю вне социальных, образовательных и идеологических различий. Думается, что именно это — *principium comparationis* для дальнейших исследований.

СООТНОШЕНИЕ ПОЭТИКИ ХЛЕБНИКОВА И ЕГО БИОГРАФИИ

В легендарной работе Р. О. Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову» (1921) не только положено начало научному хлебниковедению, но и с чрезвычайной остротой поставлен вопрос о сущности и задачах исследования художественной словесности: «...Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением. Между тем до сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин. Как бы забывалось, что эти статьи отходят к соответствующим наукам — истории философии, истории культуры, психологии и т.д., и что последние могут естественно использовать и литературные памятники как дефектные, второсортные документы. Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем”»⁸⁰.

Установка на спецификацию в исследовании литературы сыграла свою положительную роль, ее значение отчетливо осознано наукой, чему свидетельство — отмеченное два года назад столетие русского формализма. Однако за сто лет многое изменилось и в литературе, и в мире в целом. Сохраняя внимание к художественному приему, можно подумать и о его соотношении с внеэстетическими факторами.

Начало XXI столетия отмечено «антропологическим поворотом» в литературоведении и в гуманитарной науке в целом. Формируется не «конгломерат доморощенных дисциплин», а целостная познавательная

система, именуемая на Западе «humanities» (наш терминологический эквивалент — «гуманитаристика»). Сюда входят, в частности, и биографические книги о писателях. Здесь неизбежен выход за пределы филологии и за пределы строго научного дискурса.

В этом расширенном познавательном пространстве возникают новые связи и соотношения. Появляется возможность подойти к литературным произведениям не только как к «дефектным» документам (таковыми они являются с точки зрения использованного в них *материала* — тут с Якобсоном не поспоришь), но и с точки зрения той информации, того художественного месседжа, который несет в себе именно *прием*.

Тут мы невольно вступаем в полемику с Ю. Н. Тыняновым, который в своем гениальном эссе «О Хлебникове» с гиперболической категоричностью заявил: «Как бы ни была странна и поразительна жизнь странствователя и поэта, как бы ни была страшна его смерть, биография не должна давить его поэзию. Не нужно отделяться от человека его биографией»⁸¹.

Стоит обратить внимание на то, что мысль Тынянова развивается в этом художественном, поэтичном по сути эссе довольно антиномично. В конце второй главки утверждалось нечто почти противоположное: «Но есть литература на глубине, есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными, сознательными “ошибками”, с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом деле бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений»⁸².

Отсюда следует, что «литература на глубине» в полной мере может быть понята и оценена с учетом и осознанием судьбы художника (что, кстати, относится и к самому Тынянову как писателю с его драматичной жизнью и преждевременной смертью). Биография писателя есть ценность, а не побочный фактор, который можно легко вынести за скобки.

Наша стратегическая цель — более прочное и системное включение Хлебникова в контекст истории русской литературы. Велимироведение — одна из самых передовых отраслей филологической науки, обогатившая теоретическую и историческую поэтику, в ее русле сформировалась по сути такая уникальная дисциплина, как лингвистическая поэтика. Трудно переоценить и значение историко-биографических штудий о Хлебникове, удачным обобщением которых стала замечательная книга С. В. Старкиной «Велимир Хлебников. Король времени». Однако в отечественной культуре в целом сохраняется отношение к Хлебникову как к фигуре экзотической, поэту «направленческому», связанному прежде всего с авангардной эстетикой и эксцентрически-футуристическим стилем жизненного поведения. Дистанционно-критическое отношение

к Хлебникову характерно и для консервативно настроенных филологов, и для авторитетных поэтов более традиционной творческой ориентации (И. Бродский, А. Кушнер, Т. Кибиров).

Велимироведами много сделано для утверждения Хлебникова в статусе классика. Особенно памятны энергичные усилия В. П. Григорьева, сопрягавшего хлебниковскую поэтику с блоковской и мандельштамовской, пристально и пристрастно освещавшим рецепцию Хлебникова в современной культуре. Этим пафосом он заражал и заряжал не только коллег-велимироведов, но и людей «со стороны», включая сюда и автора настоящих заметок.

В плане аксиологическом органичная связь личности поэта и его доминантного приема — главное условие художественной уникальности. Вспомним еще раз Тынянова: «Ни в какие школы, ни в какие течения не нужно зачислять этого человека. Поэзия его неповторима, как поэзия любого поэта»⁸³. Думается, доминанта хлебниковской поэтики убедительно выявлена в статье М. В. Панова «Сочетание несочетаемого». Здесь как основной футуристический прием анализируется *сдвиг*, причем у Хлебникова и Маяковского он носит различный характер: «Поэтика Маяковского агглютинативна, поэтика Хлебникова фузионна»⁸⁴. В отличие от разорванности образно-композиционной и стиховой ткани у Маяковского — у Хлебникова «сдвиг пластичен»⁸⁵. Отсюда — «неизменная подвижность»⁸⁶, которую можно считать доминантой поэтики Хлебникова.

Такую подвижность Панов обнаруживает и на уровне лирического героя (см. его выразительную характеристику, приведенную на с. 28 настоящей книги). Исследователь подчеркивает, что это художественный образ, не тождественный реальной личности автора, который в житейском смысле не был лишен здравого смысла. Однако тождество лирического «я» и автора заведомо невозможно, и это конститутивное свойство поэзии. Можно говорить о степени и характере эквивалентности личности поэта и его художественной системы. И здесь обнаруживается принципиальное сходство «пластичного сдвига» в поэтике Хлебникова и динамики его житейского бытия.

При всей кажущейся эксцентричности и парадоксальности хлебниковского поведения в нем ощущается стройный ритм, внутренняя гармония. И здесь наблюдается глубинное соответствие между искусством и «творчеством жизни». Райнер Грюбель, размышляя над спецификой художественного времени у поэта, приходит к выводу: «Мифотворческая работа Хлебникова с временем основана на ритмомифике, и она включает в себя такую борьбу со смертью, как его легендарная историософия — борьбу с войной и бездарностью»⁸⁷.

То же относится и к странствиям поэта. Исследователями часто цитировались его слова, сохраненные художницей Ниной Коган: «Стихи —

это все равно, что путешествие, нужно быть там, где до сих пор еще никто не был»⁸⁸. Возможно, они нашли отражение в легендарных строках стихотворения Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии». Отметим существенную разницу. Риторическая конструкция Маяковского внутренне противоречива, она содержит смысловой сдвиг: «билет проездной» предполагает конкретный пункт назначения, а «езда в незнаемое» осуществляется без билета. В устном же высказывании Хлебникова слова «там, где еще никто не был» скорее буквальны, чем гиперболичны.

«Люди моей задачи часто умирают тридцати семи лет» — легендарная фраза Хлебникова, переданная потомкам через Петра Митурича. И здесь радикально расходятся умерший на тридцать седьмом году Хлебников и добровольно ушедший из жизни в полные тридцать семь лет Маяковский. Трудно и непривычно говорить о «семантике смерти», но при всем трагизме кончины Хлебникова его путь видится как гармоничное движение в пространстве с постепенным переходом во время, в вечность. Самоубийство же Маяковского — насилие над временем, уничтожение будущего.

Сопоставление Хлебникова и Маяковского наводит на мысль о двух типологических моделях жизненного поведения поэтов. Обобщая опыт модернистского жизнотворчества, Блок в 1919 г. в своей знаменитой статье «Крушение гуманизма» декларировал приход «человека-артиста». Это определение в высшей степени применимо к Маяковскому и решительно неприменимо к Хлебникову как к человеку стихийного поведения. Данная антитеза может быть прослежена и на ряде других примеров (желательно при этом избежать оценочного мышления и говорить об «артистах» и людях «стихийных» как равноправных типах творческих личностей). Так, Пастернак в большей степени «человек-артист», чем Мандельштам с его самоубийственной непосредственностью. Ахматова — «артистка в жизни», в отличие от «стихийной» Цветаевой. Два самых последовательных сторонника Хлебникова в критике и литературоведении 1920-х годов почти противоположны в плане поведения: Виктор Шкловский — ярко выраженный «человек-артист», а Юрий Тынянов — сама естественность. Поляризуются в жизненном пространстве и два наиболее ярких поэтических последователя Хлебникова в конце XX в. — «человек-артист» Виктор Соснора и погруженный во внутреннюю жизнь Геннадий Айги. «Человек-артист» — это тот, в чьем житейском поведении доминирует игровой жест, адресованный миру. Человек «стихийный» последовательно верен своей внутренней сущности.

Предполагаю, что последовательное соотнесение поэтики Хлебникова с его биографией поможет отвести все еще бытующие упреки в «странности» художественного языка поэта, хаотичности его жизни и недоовоплощенности его творческих намерений. Хлебников космичен — и как художник, и как человек. Он принадлежит не к «альтернативной» модели, а к классической пушкинской парадигме.

Осознание этого необходимо прежде всего современной культуре. Сегодняшняя поэзия пребывает в тревожащем разладе с жизненной реальностью, а нынешний русский стих потерялся между инерционным «традиционализмом» и эпатирующей «альтернативностью» (к сожалению, довольно предсказуемой). Единство слова и судьбы, личности и приема, поэтики и биографии среди нынешних поэтов — чрезвычайная редкость. Жизненный и поэтический пример Хлебникова, его «завещательные» верлибры 1922 г. демонстрируют, каким путем могла пойти русская поэзия и на какую дорогу она может выйти сейчас:

Еще раз, еще раз!
Я для вас звезда!

ВЕЛИКОЛЕПНОЕ ПРЕЗРЕНЬЕ **Булгаковское остроумие** **как феномен русского языка**

Заглавная формула взята из стихотворения Анны Ахматовой с пометой «Памяти М. А. Булгакова» (1940, первая публикация — 1966), которое начинается так:

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья;
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.
Ты пил вино, ты как никто шутил...

Прервем цитирование в этом месте. «Как никто шутил» — тоже важные слова. Булгаков был весьма своеобразным шутником в быту (чему есть множество мемуарных свидетельств) и остается совершенно особенным остроумцем в своих произведениях. Его юмор и ирония — не соль и перец, не приправа к блюду, а концентрированное выражение самой сути художественного послания читателям.

Серьезное отношение к смеху, к комизму — так можно определить творческую позицию Булгакова. Это видно уже по тому, как он подавал свои тексты публике: «Слушали внимательно, юмор схватывали на лету. Читал Михаил Афанасьевич блестяще: выразительно, но без актерской аффектации, к смешным местам подводил слушателей без нажима, почти серьезно — только глаза смеялись...» — вспоминала его вторая жена Любовь Евгеньевна Белозерская.

Заметьте, что так же, *почти серьезно* произносим мы фирменные булгаковские «приколы», прочно вошедшие в состав современного русского языка.

«Что же это у вас, чего нихватишься, ничего нет!»
«Свежесть бывает только одна — первая, она же и последняя».
«Квартирный вопрос только испортил их».
«Разруха сидит не в клозетах, а в головах!»

Не хохот вызывают эти нестареющие остроты, вложенные автором и в уста Воланда, и в уста профессора Преображенского, а грустную усмешку. И ощущение неотразимой истинности сказанного. Это не игра ума, не жонглирование парадоксами, а почти научные определения. Спорить с ними невозможно. Любая демагогия ортодоксальных оппонентов звучит смешно, но уже как жалкая пародия:

«Большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о Боге».

«Естественно, что дачи получили наиболее талантливые из нас...»

Тот, кто пытается отрицать очевидное, называть черное белым, всегда рискует услышать в ответ: «Поздравляю вас, господин соврамши!» После чего остается только провалиться сквозь землю от стыда.

Есть остроумие, а есть балагурство. Эти явления предлагал разграничивать замечательный филолог Михаил Викторович Панов, который не раз упоминается на страницах этой книги. Балагурство доступно всем, а остроумие — только талантливым людям. Оба этих полюса находят отражение у Булгакова. С одной стороны — утонченное остроумие Мастера (чего стоит его реплика в разговоре с Бездомным: «Ну вы, конечно, человек девственный, — тут гость опять извинился...») и Воланда. С другой стороны — тупое балагурство Жоржа Бенгальского.

Но... Смех Булгакова требователен и строг, но не однообразен. Писатель не прочь и подурачиться, подняться над ложной, занудной серьезностью. Буффонный юмор, ситуативный комизм, балагурство в хорошем смысле ему тоже не чужды.

«Подумаешь, бином Ньютона!» — повторяем мы вслед за Коровьевым-Фаготом, когда сталкиваемся с надуманной сложностью и нарочитой научной солидностью. А Бегемоту мы обязаны едва ли не самой популярной сегодня формулой нравственно-правовой самозащиты:

«— Не шалю, никого не трогаю, починяю примус, — недружелюбно насупившись, проговорил кот, — и еще считаю долгом предупредить, что кот древнее и неприкосновенное животное».

В условиях возрастающей «котофилии», когда «котик» стал еще и культовым символом сетевого общения, сочетание «починяю примус» сделалось просто новым глаголом — слово «примус» отдельно никто уже не употребляет.

Безо всякой серьезной «сверхзадачи» Бегемот и Коровьев представляются Панаевым и Скабичевским, а потом еще для полноты смехового эффекта ставят свои подписи наоборот: рядом с фамилией Скабичевского — подпись Панаева, рядом с фамилией Панаева — подпись Ска-

бичевского. Имена этих литераторов оставались бы известны лишь узкому профессиональному кругу, если бы Булгаков не приютил их в своем романе и тем самым — в пространстве русского языка.

Булгаков всегда оставляет место для нелогичности и неожиданно-сти, которые могут оказаться спасительными. Смех для него — залог непредсказуемости бытия, а остроумие — способ сопротивления року.

Ну и, конечно, способ укрепления контакта с читателем — любого возраста, любых убеждений, любого уровня образованности. Не то чтобы мы «отдыхали», смеясь в комических ситуациях, — мы прочнее и надежнее вживаемся в булгаковскую серьезность.

Русский язык очень восприимчив к писательскому остроумию. Наша фразеология неизменно обогащалась за счет иронии и юмора поэтов и прозаиков: Крылова, Грибоедова, Пушкина, Гоголя. Последний был особенно дорог Булгакову, к нему он обратился с мольбой: «О, Учитель, укрой же меня полой своей чугунной шинели!» Булгаков, как никто из его современников, овладел искусством гоголевского гротеска. Но применимы ли к нему знаменитые слова из седьмой главы первого тома «Мертвых душ»: «И долго еще определено мне чудной властью итти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы!»? Пожалуй, нет. «Слезы» — это не из булгаковского репертуара.

Булгаковское острое слово неизменно обозначает резкую границу между автором и «странными героями». Этим оно отличается и от двусмысленного зощенковского слова, в котором разом вмещаются и автор, и персонаж. И от блестящей словесной игры Ильфа и Петрова, отмеченной известной степенью добродушия. Булгаковский смех — это прежде всего «великолепное презренье». Мы восхищаемся великолепием, вбираем его в собственную речь, но при этом — «ноблесс облиз» (с подачи того же Бегемота эти слова отлично обрусели) — исполняем аристократического презрения.

Только к кому? Не к Шарикову, не к Никанору Ивановичу Босому, не к какому-нибудь Варенухе. Презрения ко лжи и злу. Булгаковское остроумие формирует в читателе прежде всего внутреннее ощущение нравственных границ.

Писатель не был склонен к дидактике и проповедям в своих текстах. Однако в устной речи ему случалось изрекать: «Главное — не терять достоинства». Это он произносил, когда вместе с женой бежал за травмаем. То есть в порядке шутки.

Но шутил он всегда, «как никто». А именно — очень серьезно. И этим повернул нашу речь в сторону истины и добра.

P.S. После того как эта заметка была опубликована в день 125-летия Булгакова на сайте «Свободная Россия», на форуме сайта появи-

лось немало читательских откликов, среди которых были, например, такие:

«Презрение — абсолютно точно. Поэтому он так близок “интеллигентному” сознанию. Презрение к народу, к власти, к стране, в которой вырос, к ее культуре и истории (Егор)».

«Почему все так носятся с этим Булгаковым? Это мелкий бестолковый писака. **СОВЕРШЕННО НЕ ПОНИМАЮ** ценности романа “Мастер и Маргарита”. Какие-то нелепые типы ходят по тогдашней унылой Москве, делают всякие глупости, а самые ценные мысли — “Рукописи не горят” (очевидная глупость — у Гоголя, например, сгорел с концами второй том “Мертвых душ”) и “Москвичей испортил квартирный вопрос” (обычная банальность)».

«Все приведенные в тексте шутки весьма посредственные. Сакрализация Булгакова-писателя — это эхо конца шестидесятых. По сегодняшним меркам писатель он хороший, но не глубокий и не искренний.

(Мнение “не просто читателя, но и филолога-русиста с 45-летним стажем и преподавателя с 38-летним”, как аттестует себя автор отзыва)».

О чем говорят эти инвективы, адресованные Булгакову? Прежде всего — о непреходящей актуальности его слова и его смеха. «Великолепное презренье» достигает своей цели. Казнит злобу, глупость, зависть. И объединяет тех, кому чужд низкий строй мыслей и чувств.

ПОЭТОГРАФИЯ МИХАИЛА ПАНОВА

1.

Михаил Викторович Панов (1920–2001) известен не только как языковед, но и как исследователь русской поэзии. Этим он занимался в двух формах. Одна — собственно научная — начиная с юношеских опытов и до легендарного спецкурса, читавшегося в МГУ (некоторые лекции расшифрованы и опубликованы⁸⁹, насущная задача культуры — издание курса в целом). Другая — эссеистическое портретирование поэтов в стихотворных миниатюрах, составивших цикл «Звездное небо». Это единственное в своем роде научно-поэтическое произведение увидело свет уже после кончины автора в составе его второй книги стихов «Олени навстречу» (М.: Carte Blanche, 2001).

«Здесь сделана попытка представить те образные впечатления, которые возникают у автора этих набросков при чтении русских поэтов» — с такого пояснения начинается поэт-исследователь.

Всего здесь сто портретных миниатюр, размещенных в произвольном порядке. Открывает эту галерею любимый поэт Михаила Викторо-

вича Панова и такого же, как он, филолога-бюджетлянина Виктора Петровича Григорьева:

Велимир Хлебников.
Похожий на думающее облако.
Похожий на страстный сухой муравейник.
Похожий на исповедь кенгуру.
Похожий на философствующие часы.
Только на себя похожий.

Этот же поэт закономерно завершает пановский цикл:

Страна —
материк —
вселенная
думающих спичек и стрекоз.
О, мир, мир!
Мир Велимира.

Хлебников — как бы альфа и омега звездной поэтической азбуки.

Панов не прибегает ни к цитированию, ни к стилизации, он работает собственным языком и стихом. Стихом свободным. Вот как он воссоздает облик самого хрестоматийного из классиков (рисую его мир тремя строками верлибра, а потом в четвертой называя его имя):

Мир, где все
отбрасывает
остро-сверкающие тени.
Пушкин.

Сам замысел описать миры Кантемира, Карамзина, А. К. Толстого, Фета ультрасовременным языком и стихом носит отчетливо авангардный характер. Это антистилизация, перенесение будущего в прошлое. Панов, по сути дела, осуществляет широкий разворот хлебниковского четверостишия «О Достоевским бегающей тучи...», где в четырех строках даны авангардные образы художественных миров Достоевского, Пушкина и Тютчева.

Именно верлибр оказывается адекватным метаязыком для описания всего многообразия художественных миров русских поэтов. Уже потому, что он вбирает в себя и метрический стих, что строка любого классического размера может окказионально в нем присутствовать. А на содержательном уровне верлибр создает простор для свободы образных ассоциаций, для художественной дистанции и эффекта «остранения».

Вспомним опыты Игоря Северянина, отличавшегося широтой эстетического вкуса и писавшего стихотворные характеристики своих со-

временников «Бальмонт», «Брюсов», «Сологуб», «Каменский». Четырех-
стопный ямб звучит монотонно, содержание сводится к комплиментарам:
«Его стихи — сама стихия» (о Бальмонте), «Никем не превзойденный
мастер» и «Он — президент среди поэтов» (о Брюсове), «Он весь из сла-
достного вздоха» (о Сологубе), «Да, я люблю тебя, мой Вася...» (о Камен-
ском). То же можно сказать о цикле сонетов «Медальоны». «Его устами
русский пел народ» — так начинается сонет о Кольцове, где пятистоп-
ный ямб приобретает пародийный оттенок.

Обращаясь к нашей современности, заметим, что разговор с поэтом-
классиком при помощи его же, классика, ритмов и строфики неизбежно
воспринимается как пародический «стеб».

Избранный Пановым путь свободного стиха открывает возможность
новой, незалитературенной серьезности.

2.

При тщательном знакомстве с текстом обнаруживается, что есть
еще один поэт, дважды портретированный в «Звездном небе». Это
Карамзин. Причем в первой из зарисовок его имя появляется после
упоминания «конгруэнтных» поэтических пространств Ахматовой,
Есенина, Маяковского, Пастернака, Хлебникова как парадоксально-
неожиданный пуант:

Все их — можно засунуть в карман!
В карман Карамзина.

Отметим паронимическую аттракцию «карман Карамзина», а раз-
говор на тему «Карамзин-поэт в трактовке Панова» оставим для от-
дельного исследования. Впрочем, каждая из миниатюр «Звездного
неба» — это потенциальная развернутая статья. Одна из задач моего
выступления — оповестить филологическую общественность о самом
существовании поэмы «Звездное небо» и сформулировать простое со-
ображение: исследователю каждого из пановских «персонажей» стоит
учесть портрет данного поэта словесной кисти Панова не только как
факт поэзии, но и как литературоведческий, как научно-филологиче-
ский факт. Эвристика, прагматика и креативность здесь образуют нео-
бычайно прочный сплав.

3.

К какому жанру надлежит отнести миниатюры Панова? Есть ретро-
спективный соблазн подключить их к почтенной традиции «надписи
к портрету», вспомнить пушкинские «К портрету Жуковского», «К порт-
рету Вяземского» и т.п. Однако у Панова мы имеем дело не с надписями

и не подписями, а с собственно портретами, причем портретами поэтических миров. Перед нами картины — преимущественно живой природы: реки, моря, океаны, деревья, цветы, животные, птицы, насекомые. Есть и творения рук человеческих, причем в парадоксальных контекстах: так, «силлабоздры» Кантемира уподоблены зданиям Корбузье, Весниных, Голосова, Леонидова, Мельникова.

Метафорика Панова разнообразна и непредсказуема: Ломоносов — «космическое блюдо», Ахматова — черная рыба в черном озере, «но умеет светить», Дельвиг — «дрессированный сороконог» и т.п.

Думается, к «поэтографии» Панова наиболее применимо понятие «эссе». Русская эссеистика осознает себя как жанр в 1910-е годы, прежде всего во фрагментарной прозе Василия Розанова, граничащей со свободным стихом. Вполне согласен с Ольгой Северской, утверждающей, что в наше время «эссе, сочетающее бытийную достоверность, мыслительную обобщенность и образную конкретность и пластичность, оказывается как идеальной формой взаимодействия литературы и реальности, так и матрицей всех жанровых возможностей»⁹⁰.

«Звездное небо» прочно связано с культурным контекстом XX в. и торит дорогу новым жанровым возможностям наступившего столетия.

4.

Вот некоторые обобщения по поводу выбора Пановым «персонажей».

Здесь представлены хрестоматийные фигуры XIX в.: Ломоносов, Державин, Крылов, Жуковский, Грибоедов, Пушкин, Баратынский, Тютчев, Кольцов, Лермонтов, Ершов, Фет, Некрасов и др. и XX столетия: Брюсов, Блок, Андрей Белый, Гумилев, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Маяковский, Есенин, Заболоцкий и др.

Помимо них в «Звездном небе» присутствуют:

— поэты, которых принято считать и называть «второстепенными»: в XIX в. — баснописец А. Е. Измайлов, Подолинский, в XX в. — Олимпов, сатириконец Горянский, Василиск Гнедов, Кузьмина-Караваева, Нельдихен, Гастев, не очень известные Иван Ерошин и Юрий Владимиров;

— переводчики, чью работу Панов считает фактом русской поэзии: Адриан Пиотровский, Ада Оношкович-Яцына, Анна Радлова, Вера Маркова;

— сказительницы Ирина Федосова и Мария Кривополенова.

Представлены Тургенев как автор «Стихотворений в прозе» (которые Панов считает верлибрами) и Достоевский-поэт как автор стихов капитана Лебядкина (Л. Толстого за песню «Как четвертого числа...» Панов к поэтам, однако, не причислял).

Включены сюда непопулярные ныне Светлов и Смеляков, несмотря на их «советскость».

«Звездное небо» писалось, вероятно, в 1960–1970-е годы. Из живших тогда поэтов сюда попали Мартынов, Твардовский и Самойлов (1920–1990). Последний, ровесник Панова, — самый младший по возрасту в этом протяженном ряду, где самым старшим является Антиох Кантемир (1708–1744).

За каждой миниатюрой стоит эстетическое освоение творчества портретируемого поэта в полном объеме. Это притом, что Панов сверх этой «сотни» успел разглядеть немало звезд из числа более молодых поэтов. Беспрецедентный случай в истории отечественного литературоведения.

5.

Важно отметить присущую Панову исследовательскую самоотверженность. Будучи сам оригинальным поэтом, он в «Звездном небе» использует свой стихотворческий дар исключительно для изображения чужих поэтических миров, перевоплощения в других поэтов. О включении самого себя в легендарную «сотню» нет и речи.

Между тем некоторый жанровый аналог творческому эксперименту Панова можно увидеть в тексте современной поэтессы Веры Павловой, предложившей свои «образные впечатления» об Ахматовой и Цветаевой и не забывшей при этом саму себя. Вот стихотворение из трех строф, каждая из которых дает картину поэтического мира и завершается именем создательницы этого мира (почти как в случае с Пушкиным у Панова):

Воздух ноздрями пряла,
плотно клубок наматывала,
строк полотно ткала
Ахматова.

Легкие утяжелив,
их силками расставила
птичий встречать прилив
Цветаева.

Ради соитья лексем
в ласке русалкой плавала
и уплывала совсем
Павлова.

Не будем касаться вопроса о том, насколько основательно намерение Веры Павловой составить «тройку» величайших русских поэтесс из Ахматовой, Цветаевой и себя самой. Заметим только, что по сравнению со свежими и нестареющими миниатюрами Панова это стихотворное

эссе выглядит несколько архаичным и манерным. Образы не отличаются прицельностью и наглядностью. На фоне эротической «русалки» Павловой, осуществляющей «соитье лексем», скромная Ахматова, прядущая воздух ноздрями, и ритмически утяжеленная Цветаева, изготавливающая силки из собственных легких, выглядят бледно и расплывчато. По-видимому, им на поэтическом пьедестале почета достались лишь второе и третье места.

Тем не менее возможности стихотворно-эссеистической поэтографии, как показывает опыт Панова, велики и по сути безграничны.

«Звездное небо» — открытая структура. Составляющие его стихотворные эссе открыты для истолкования, для использования в изучении изображенных Пановым поэтов, для обобщений теоретического и историко-литературного характера.

Всегда есть возможность открытия новых звезд, возможность появления новых поэтических звездочетов.

КАКОЙ СОЛЖЕНИЦЫН НАМ НУЖЕН

Заметки современника

1.

Беспристрастное научное исследование биографии и творчества Александра Солженицына, по-видимому, еще впереди, поскольку сегодня авторы, пишущие о нем, неизбежно привносят в научный дискурс элементы дискурсов оценочно-критического, публицистического, мемуарного и собственно литературного.

В обширной литературе о Солженицыне мы видим немало достойных трудов (Жорж Нива, Людмила Сараскина, Андрей Немзер, Петр Паламарчук, Павел Спиваковский), отмеченных не только высокой исследовательской культурой, но и утверждающим оценочным пафосом. Эти авторы — безусловные единомышленники Солженицына, способные к творческому перевоплощению в писателя и готовые отстаивать его престиж в полемике с противниками.

Имеются книги, вдохновленные духом отрицания и сомнения, написанные с полемической целью. Спектр авторов здесь широк — от воинствующего советского догматика В. Бушина, автора малонаучной книги с чудовищным названием «Неизвестный Солженицын. Гений первого плевок» до либерального вольнодумца Б. Сарнова, автора интеллигентно-полемичной книги «Феномен Солженицына». С ними смыкаются и собственно литературные произведения В. Войновича, в частности его памфлет «Портрет на фоне мифа».

В этой богатой библиографии трудно найти лишь исследование, написанное в духе объективизма, с хладнокровными констатациями по принципу «с одной стороны — с другой стороны», со взвешенным балансом всех *pro* и *contra*.

Не претендуют на строгость и нижеследующие заметки, носящие эссеистический характер с некоторой поправкой на академизм. Автор их полагает, что в принципе возможна исследовательская методика, сочетающая одинаково пристальное внимание к личности писателя и системе его творческих приемов. В случае Солженицына поиски связи между личностью и приемом, биографией и поэтикой представляются особенно насущными. Здесь мы имеем дело с ярчайшим примером сотворения писателем собственной судьбы и выведения ее в контекст всемирной истории. Вместе с тем Солженицын неизменно придавал большое значение художественной форме, сознательно работал над сотворением собственного индивидуального языка. Соблазн объявить его «политическим» писателем и публицистом-проповедником, незначимым в собственно эстетическом плане, приходится отбросить. Хотя бы потому, что, когда мы ищем среди русских прозаиков второй половины XX в. фигуру, равновеликую Булгакову, Набокову, Платонову, достойную включения в классический канон по *гамбургскому счету*, неизбежно получается, что именно Солженицын имеет среди своих современников наибольшие основания для вписания в, условно говоря, школьный набор классиков прозы. Первоклассных мастеров в 1960–1990-е годы было немало, но, как правило, их художественным мирам недостает такой исторической масштабности. И масштабность эта, очевидно, не могла быть достигнута за счет только идеологических факторов.

В поисках доминантного приема поэтики Солженицына хочется использовать такой рожденный двадцатым веком термин, как *остранение*. За этим термином стоит реальный художественный феномен, теоретически открытый В. Б. Шкловским и тесно связанный с модернистской художественной практикой. Полагаем, что Солженицын при всей его приверженности традиционным нравственным ценностям как художник не является сугубым архаистом. Впрочем, остранение (впервые продемонстрированное Шкловским на примере Л. Толстого) все больше осознается как универсальный прием искусства самых разных эпох. Это показало и отмеченное недавно столетие русского формализма.

Применительно к Солженицыну представляется уместным говорить об *остранении правды*, или *остранении правдой*. Остранение как таковое противостоит автоматизации сознания. Советская идеология была не чем иным, как устоявшейся и по-своему автоматизованной ложью. Сознание советских людей было переполнено бессмысленными лозунгами, невыполнимыми призывами, лживой статистикой, искаженной фактологией и хронологией. На этом фоне странно и непривычно вы-

глядела самая простая правда, пример которой с наглядным остранением явлен в финале «Одного дня Ивана Денисовича»: «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...»

Вместе с тем Солженицын осознанно отходит от автоматизированной, слишком элементарной речи, то и дело вводит в свой дискурс острающие слова, служащие своего рода экспрессивными вспышками, динамизирующими повествование: «Засыпал Шухов вполне удовлетворенный». Его «Словарь языкового расширения» — своего рода лексический банк: собранные там архаизмы и диалектизмы предназначены, конечно, для внедрения не в обыденную разговорную или деловую речь, но прежде всего в речь литературскую.

Творческое остранение помогло писателю стереть границу между беллетристическим вымыслом и прозой «нон-фикшн». Это дало ему объективное основание назвать «Архипелаг ГУЛАГ» «опытом художественного исследования». Что же касается вымышленных сюжетов и характеристик, то для солженицынской поэтики принципиальное значение имеет доминирующая в его прозе опора на реальные сюжеты и определенная степень прототипичности большинства персонажей. Солженицын — художник, рисующий с натуры, — в этом его *странность* и на фоне советской литературы с ее сплошными фикциями и симулякрами, и на фоне (пост)модернистской прозы, где господствует умозрительность, а единственным натурщиком чаще всего является сам автор.

Категория остранения дает ключ и к пониманию эстетики солженицынского поведения, зрелищно-театральных элементов его публичных жестов, стратегической функции его пиар-технологии. Довольно плоско видеть в этом только проявление честолюбия (в той или иной мере присущего всякому деятелю литературы и искусства). На том уровне мировой славы, которого достиг Солженицын, невозможно примитивное гедонистическое упоение собственной известностью. Солженицын уже с 1962 г. становится медиаперсоной, и его медийная активность направлена на адекватное и эффективное донесение своего слова до широкой читательской аудитории. Некоторое театральное, зрелищное остранение требуется для того, чтобы нужная людям правда вызывала у людей интерес, чтобы слово правды не потерялось в хаосе лжи и равнодушия. Артистизм Солженицына — это не актерство, не притворство, а органичное свойство его человеческой и творческой природы. (В этом, кстати, его антропологическое отличие от идейно-эстетического антипода — Варлама Шаламова. Противостояние этих двух писателей еще нуждается в непредвзятом описании и осмыслении.)

Необходимо отметить, что элементарное, вульгарное самовосхваление Солженицыну не свойственно. Это видно даже в мелочных подробностях его автопрезентации. Таково отношение к собственному

писательскому имени: он долгое время настаивал на написании «А. Солженицын», с инициалом, а не с полным именем. Свое дебютное произведение (первоначальное и остранинное название «Щ-854») он сопровождал подзаголовком «рассказ» — это своеобразная острабяющая литота. В «Новом мире» оно, конечно, было наименовано повестью, но в постперестроечных изданиях писатель настоял на возвращении исходного жанрового определения. Для сравнения заметим, что в наше время авторы повестей такого объема склонны объявлять их романами, прибегая тем самым к возвеличивающей гиперболе...

О психологическом воздействии солженицынской техники острабяния еще скажу далее, обращаясь к конкретным примерам.

2.

Среди людей моего поколения были и есть люди, ставшие персонажами исторической судьбы Александра Солженицына. Те, кто находились с ним в тесном контакте, сотрудничали с ним, занимались изданием и распространением его произведений (при этом многие серьезно пострадали). Их взаимодействие с писателем уже нашло печатную фиксацию. А существует еще и целая армия читателей Солженицына, внимавших его голосу начиная с ноября 1962 г. и до конца его жизни, так сказать, на почтительном расстоянии, причем влияние произведений писателя на их сознание было достаточно велико. Будучи рядовым этой армии, рассказываю о своем опыте как типичном, характерном для определенной социально-возрастной группы.

Поколение Солженицына и мое поколение хронологически соответствуют формуле *отцы и дети*. Лично для меня эмоционально значимым является тот факт, что перед войной Солженицын учился на заочном отделении литературного факультета Института философии, литературы (ИФЛИ), выпускником которого был мой отец, ровесник Александра Исаевича и также участник войны.

Будучи подростком, я читал «Новый мир», который выписывался родителями, и там познакомился с первой публикацией «Одного дня Ивана Денисовича». Общее впечатление было скорее эстетическое, чем идеологическое или политическое. Это для *отцов* тогда появление «Одного дня» означало борьбу с культом личности и легализацию темы ГУЛАГа. Для *детей* же, начавших читать что-либо уже после XX съезда, произведение Солженицына было значимо с онтологической точки зрения — как познание реальности во всей ее полноте. В пятнадцатилетнем возрасте, будучи членом литературного кружка при областной библиотеке (дело было в Омске), я участвовал в дискуссии об «Одном дне». Как это часто бывает в дилетантских спорах, персонажей повести оценивали чисто моралистически, как реальных людей. Многие дискусанты осуждали

Ивана Денисовича за пассивность и примиренчество, отдавая предпочтение Кавторангу Буйновскому как истинному несгибаемому борцу (впрочем, его похваливали в прессе как «настоящего коммуниста» и профессиональные критики). Я же оказался в числе тех, кому пришлось по сердцу именно Иван Денисович, а Кавторанга в полемическом азарте сравнивал с бумажным солдатиком из известной песни Булата Окуджавы.

Так или иначе, моим ровесникам и единомышленникам «Один день Ивана Денисовича» достался не как некий запретный плод, не как нечто альтернативное, а как презентация эстетической и этической *нормы*. Поэтому мы считали вполне нормальным выдвижение Солженицына на Ленинскую премию и были огорчены фактом неприсуждения. Получивший тогда эту премию роман Олеся Гончара «Тронка» соответствовал параметрам тогдашнего литературного либерализма и не был одиозно-советским, но превосходство «Одного дня Ивана Денисовича» *по гамбургскому счёту* было для нас очевидным.

Начавшееся в брежневскую эпоху преследование Солженицына воспринималось молодыми людьми моего круга как нечто противоестественное по сути и вместе с тем закономерное для общей деградации власти и общества. Исключение Солженицына из Союза писателей прочно срифмовалось в сознании с исключением Пастернака, хотя оно в данном случае не последовало за присуждением Нобелевской премии, а предшествовало ему.

Тексты романов «В круге первом» и «Раковый корпус» приобрели широкое хождение в самиздате уже в 1970-е годы, и эти произведения воспринимались на фоне «Архипелага ГУЛАГ», ставшего главным одним из главных читательских событий этого десятилетия наряду с «Доктором Живаго» (именно тогда его прочло большинство моих ровесников) и прозой Владимира Набокова. Изгнание Солженицына из СССР в 1974 г. стимулировало интерес к крамольному произведению.

Воздействие «Архипелага ГУЛАГ» было в равной степени идейно-политическим и словесно-эстетическим. К моменту появления этого текста в подпольном читательском обиходе среди молодой интеллигенции уже не так много было советских ортодоксов, верных властной идеологии и веривших в коммунизм как «светлое будущее». Доминирующим умонастроением был политический скепсис, который у одних обращался в откровенный цинизм и приспособленчество, а у других — в критическую ревизию коммунистической утопии. «Архипелаг ГУЛАГ» явился катализатором этой ревизии.

В период «оттепели» в либерально-прогрессистском сознании антисталинизм сочетался с остатками веры в Ленина как в символ «истинного социализма». Именно по этой вере «Архипелаг ГУЛАГ» нанес сокрушительный удар. Ленин предстал создателем системы советского террора, причем особенное впечатление произвел тот факт, что людоедские рас-

поряжения вождя — приказы о расстрелах и арестах — были приведены Солженицыным по открытому советскому источнику, по Полному собранию сочинений В. И. Ленина, стоявшему в открытом доступе всех библиотек. Цитаты приобрели полновесное звучание в контексте авторской речи писателя, осуществившего таким простым способом *остранение* известного и очевидного.

Обобщенные суждения автора, приводимые им статистические данные не произвели бы столь сильного впечатления, не будь они подкреплены множеством эмоциональных уколов, осуществляемых тем же приемом остранения. Здесь у каждого читателя собственный индивидуальный опыт. Приведу примеры, впечатлившие при первом чтении.

Словесное остранение. «Пять миллионов трудоохотливых здоровых семей вместе с грудными детьми посланы умирать в зимней дороге или по прибытии в тундру». В этой фактографической фразе ровно одна экспрессема — замена расхожего эпитета *трудолюбивый* на менее привычный *трудоохотливый*. В повести Ольги Новиковой «От обиды (Великий писатель и частное лицо)», отразившей восприятие «Архипелага ГУЛАГ» молодежью 1970-х годов, героиня так отзывается на этот пассаж книги: «Одного слова правды хватило, чтобы дезавуировать привычный термин “раскулачивание”. Да это же эвфемизм преступного террора... Ведь у обоих дедушки были трудоохотливые. И большевики погубили их. Одного в Вятской губернии, другого в Томской»⁹¹.

Образно-сюжетное остранение. Невыдуманные сюжеты приобретают многозначность в контексте целого и в этом смысле становятся эквивалентными художественному вымыслу. В той главе второго тома «Архипелага», где повествуется о женских судьбах, есть один сюжет, не самый трагический и поданный даже с некоторой иронией: «М. Н., уже средних лет, на воле чертежница, мать двоих детей, потерявшая мужа в тюрьме, уже сильно доходила в женской бригаде на лесоповале — и все упорствовала, и была уже на грани необратимой. Опухли ноги. С работы тащилась в хвосте колонны, и конвой подгонял ее прикладами. Как-то осталась на день в зоне. *Присылался* повар: приходи в кабинку, от пуза накормлю. Она пошла. Он поставил перед ней большую сковороду жареной картошки со свиной. Она всю съела. Но после расплаты ее вырвало, — и так пропала картошка. Ругался повар: “Подумаешь, принцесса!”»

Функцию словесного остранения здесь выполняет жаргонный глагол *присылался* (автор неслучайно дает его курсивом). В целом же эта микроновелла открыта для читательского семантического сотворчества, домысливания. Здесь без моралистического нажима показано, что торговля собой может оказаться нелепой и невыгодной: «Пропала картошка». У нас, читавших это в середине 1970-х годов, невольно возникала мысль о том, что даже в трудных житейских обстоятельствах не стоит

«отдаваться за картошку», т.е. в порядке компромисса прислуживать власти и правящей идеологии: обретенная таким путем выгода может оказаться иллюзорной.

Образно-символическое остранение. Пятая часть «Архипелага» завершается главой двенадцатой «Сорок дней Кенгира», повествующей о состоянии заключенных в мае—июне 1954 г. Событие, значимое потому, что это продолжение гулаговской эпопеи уже после смерти Сталина. Для того чтобы точно обозначить исторические параметры события, Солженицын прибегает к своеобразной художественной мнемонике и завершает главу следующей фразой: «Всякий раз, когда вы проходите мимо памятника Долгорукому, вспоминайте: его открыли в дни кенгирского мятежа — и так он получился как бы памятник Кенгиру».

Действие приема оказалось безотказным. Долгое время памятник Юрию Долгорукому фигурировал в массовом сознании скорее в комическом контексте: анекдоты, шутки по поводу пола коня/кобылы Юрия Долгорукого и т.п. После прочтения «Архипелага» читатель делался словно закодированным совсем в ином плане: в частности, мне, живущему в Москве и работающему в центре города, часто посещающему находящийся рядом книжный магазин, почти всякий раз в этом месте вспоминается заклинание Солженицына.

3.

В 1975 г. издательство АПН выпускает книгу воспоминаний Н. А. Решетовской «В споре со временем». Она была предназначена для продажи за рубеж и должна была «послужить определенной контрмерой, направленной против антисоветской шумихи вокруг Солженицына»⁹². Ограниченное количество экземпляров нелегально распространялось в Москве. На людей нашего литературного и филологического круга, однако, воспоминания Н. А. Решетовской произвели впечатление, диаметрально противоположное тому, которое планировали председатель правления агентства печати «Новости» И. Удальцов и одобривший его проект секретарь ЦК КПСС М. А. Суслов. Образ Солженицына был воспринят как положительный. Ревниво-критические наблюдения и замечания Н. А. Решетовской о житейском поведении ее бывшего супруга объективно создавали представление о волевом и целеустремленном писателе-борце. Возможно, поэтому книга большим тиражом вышла потом уже только в постсоветской России. В какой-то степени она вписалась в тот мемуарно-документальный контекст, который сам писатель воссоздал в книге «Бодался теленок с дубом», заложив основу для его будущих биографий.

Если применить к борьбе «теленка с дубом» известную формулу Достоевского «поле битвы — сердца людей», то, по моим наблюдениям, Солженицын эту битву в 1970-е годы выиграл. К концу этого десяти-

летия его престиж в кругу русской интеллигенции (внутренне не принимавшей советскую идеологию) был весьма высок. Так, выдающийся филолог М. В. Панов, пострадавший от советской власти вольнодумец и человек весьма авангардных литературных вкусов, в пору, когда имя Солженицына из осторожности вслух старались произносить реже, называл его просто Классик. И все понимали, о ком речь.

Этому в целом не помешали и резкие критические выступления писателя против интеллигенции и введенный им острабяющий неологизм «образованщина». Мы признавали за Солженицыным право на нравственный ригоризм, на нетерпимость к конформизму и осторожности, то есть тому, что делает интеллигента *образованцем*.

Уже много позже узнали мы о конфликте писателя с литературой «третьей эмиграции» (он описан в работах Е. Ю. Скарлыгиной). А с начала перестройки все мы жили ожиданием возвращения Солженицына в российскую общественную жизнь. Уже без страха обменивались его текстами, с радостью упоминали его имя и произведения в печати. Неоднозначную реакцию вызвало в 1990 г. эссе «Как нам обустроить Россию?» — ввиду утопизма многих проектов и предложений автора. Оглядываясь назад, можно заметить известную мудрость в использовании острабяющего словечка «обустроить». Чисто лингвистически оно в первую очередь означает «оборудовав, подготовить к эксплуатации», «создать необходимые условия для обеспечения чего-либо», согласно Словарю Ожегова, но может также употребляться и как синоним выражения «привести в порядок». А в плане социально историческом слово это резонно намекает на то, что любой дельной реформе должно предшествовать разумное предварительное обустройство...

4.

Весной 1991 г. мне довелось в течение семестра преподавать в Цюрихском университете. Поездка в Швейцарию была, помимо прочего, путешествием по солженицынским местам. Сразу захотелось перечитать «Ленин в Цюрихе», где вдруг обратила на себя внимание следующая подробность: будущий вождь русской революции, экономя деньги, предпочитает не покупать «Нойе Цюрхер Цайтунг», а читать эту газету в стеклянной витрине около ее редакции. В этот момент у меня возникает не вполне научная гипотеза: а не поступал ли таким же образом и сам Александр Исаевич, находясь в этом городе? Во всяком случае эту витрину он не мог не заметить и, может быть, мысленно перевоплощался в своего персонажа. Такое предположение могло прийти мне в голову потому лишь, что я сам иногда останавливался у этой витрины и просматривал интересующие меня разделы знаменитой газеты. Через эту мелочь вдруг ощутилась связь времен — вследствие применения Солженицыным

приема, который можно назвать *остранением путем перевоплощения*. Автоматизация преодолевается апелляцией к личному бытовому опыту будущего читателя.

В том же семестре я получил приглашение приехать в Париж и прочитать две лекции в Сорбонне и в Институте восточных языков. Для этого необходимо было получить визу во французском консульстве Цюриха. Вручив служащему-французу свой «серпастый и молоткастый» (до распада СССР еще полгода), слышу от него вопрос:

— Vous habitez Moscou, monsieur?

— Qui, monsieur.

— (*С улыбкой.*) Et c'est bien?

Что ответить? Вроде уже минули времена, когда нам полагалось отвечать, что нет большего счастья, чем жить в столице первого в мире социалистического государства. А хорошо ли живется в Москве — вопрос весьма непростой. Отвечаю то, что реально думаю по этому поводу:

— Vous savez, mon métier est la littérature russe...

— Oh, litterature russe! Et qu'en pensez-vous, quand est-ce que Soljenit-syne reviendra en Russie?

— Jamais, — довольно автоматически отвечаю.

Отвечаю так скорее всего из нежелания взглянуть, из опасения дать несбыточный прогноз. А что показательно в дискурсе моего собеседника — тот факт, что первая ассоциация, связанная для него с русской литературой, — это именно Солженицын, чью нелегкую для французской артикуляции фамилию работник консульства произнес легко и отчетливо.

Ближе к истине оказались оптимистические прогнозы. Один из них мне довелось услышать весной 1993 г. в Вене, где я познакомился с немецким журналистом Андреасом Разумовским, потомком знаменитого графа екатерининских времен и последнего гетмана Украины, не говорившим, однако, по-русски. Человек весьма консервативных взглядов, он сразу высказал мнение, что Россия должна снова стать монархией. На мой осторожный вопрос о том, кто же должен принять царский венец, он уверенно ответил: «Солженицын». И выдвинул резонные, с его точки зрения, аргументы: «He has sons. You can give him castles».

И вот год спустя, 27 мая 1994 г., Солженицын прилетает в Россию и отправляется поездом с Дальнего Востока в Москву. Швейцарская газета «*Tages Anzeiger*» просит меня высказаться по поводу перспектив пребывания писателя в новой России. Я называю статью вопросительно: «Спасет ли пророк свое отечество?» («*Wird der Prophet seine Land retten?*»), а подзаголовок редакция дает сама, исходя из общего смысла текста: «Весомое слово Солженицына может быть очень полезным России» («*Solschenitsyns gewichtige worte könnten Russland sehr nützlich sein*»). Прогноз, однако, не вполне подтвердился последовавшим ходом событий.

Глас вопиющего в пустыне Государственной думы... Фактический провал выступлений по телевидению... И — парадоксальная вещь: находясь в Вермонте, Солженицын до последнего момента оставался фигурой, объединяющей российских вольнодумцев, а по возвращении на родину эту роль утратил. Для тех, кого объединили «Один день Ивана Денисовича» и «Архипелаг ГУЛАГ», «В круге первом» и «Раковый корпус», не стала жизненно важным событием публикация «Красного колеса». Интерес к этому масштабному авторскому проекту оказался чисто академическим.

В 1995 г. на страницах «Нового мира» появляются сначала «Два рассказа» А. Солженицына, а потом еще три — под общим названием «Двухчастные рассказы». Вещи удивительно свежие, отмеченные тягой к творческому перевоплощению, духом *другости*. Мне довелось отозваться на них в «Общей газете» (18–24 мая 1995 г.), а затем и поговорить с автором, знакомым с этим печатным откликом, на публичной акции в Библиотеке русского зарубежья. Александр Исаевич был тогда довольно энергичен и нацелен на литературную работу. С 1998 по 2001 г. в «Новом мире» печатаются его новые воспоминания «Угодило зернышко промеж двух жерновов», и, по свидетельству редактировавшей этот текст (а также новые рассказы и «Крохотки») Ольги Новиковой, к своим текстам относился с профессиональным азартом.

Однако начало нового века Солженицын отметил двухтомным сочинением «Двести лет вместе». Еврейский вопрос в России, конечно, всегда животрепещущ, однако мы (я имею в виду свой литературный круг) ожидали от писателя чего-то более философичного, какого-то подведения итогов и завещания потомству...

Тем не менее главный месседж творчества Солженицына, думается, адекватно усвоен теми читателями, что внимали ему на протяжении сорока лет, начиная с «Одного дня Ивана Денисовича». След в наших судьбах писателем оставлен, и с неизбывной актуальностью звучит сегодня его голос. Открываю первый том вышедшего в Ярославле трехтомника публицистики с дарственной надписью автора от 17.11.95, нахожу статью «Жить не по лжи», датированную 12 февраля 1974 г., и перечитываю слова, ставшие заповедью для многих моих современников: «И здесь-то лежит пренебрегаемый нами, самый простой, самый доступный ключ к нашему освобождению: *личное неучастие во лжи!* Пусть ложь все покрывала, пусть ложь всем владеет, но в самом малом упремся: пусть владеет *не через меня!*»

5.

Споры о Солженицыне не прекращаются и после его ухода из жизни. Его оппонентами выступают представители диаметрально противо-

положных идейных лагерей. Один из лидеров перестройки Юрий Афанасьев инкриминировал ему конформистское сотрудничество с властью в 2000-е годы. Писатель Захар Прилепин, выступающий за реставрацию советских ценностей, напротив, видит в Солженицыне могильщика Советского Союза.

Солженицын и к столетней годовщине своей не сделался общим местом. Его имя, его слово, его репутация не подверглись автоматизации. Энергия остранения по-прежнему присутствует в его художественном мире и в его писательской судьбе.

А дальнейшая перспектива научного исследования феномена Солженицына видится в осмыслении взаимодействия духовно-идеологической и собственно эстетической стратегий писателя, обнаружении сложных и не всегда очевидных связей между его политическим и речевым поведением, между его личной жизнью и его жизнью в историческом пространстве. Только с учетом онтологической эквивалентности этих гетерогенных факторов удастся определить конкретное место Солженицына в истории литературы и истории России.

ВКУС ТЕРЦОВКИ Об Андрее Синявском

Эссе... Кес ке се?

В международной метрической системе единица эссеистичности — один монтезь, а в отечественной — один терц.

Наши навыки свободного письма исторически восходят к произведениям Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным», «Мысли врасплох», «Голос из хора», к его маленькой книжечке «Что такое социалистический реализм». Шуршание розановской листвы мы слышали и усвоили тоже с подачи Синявского.

Он сидит в памяти жанра, во всех наших прогулках с... Да с кем угодно.

Иногда словом «эссе» называют просто живую и толковую статью, где отчетливо проведена авторская мысль. Но эссе — это все-таки иное. Что в нем главное?

Легкость необыкновенная в мыслях.

Глубина факультативна.

Остроумие желательно, но не строго обязательно.

Эссе — это разбег. Его смысл — набранная скорость. *De la vitesse avant toute chose!* За скоростью лишь только дело!

Темп, недоступный прозе. Быстрей, чем трехстопный хорей.

Мысль, чувство разбегаются на все четыре стороны.

Такое не сочиняется намеренно. Писал писачка и родил не стихи, не прозу, не статью, а неведому зверушку. Назовем ее «эссе», а то без клички чего хорошего потеряется.

Легкость... Именно легкость Синявский оценил и защитил в Пушкине. И сам он был легким человеком⁹³.

Ни малейшей arrogance. Полная противоположность тому, что обозначается аббревиатурой ВПЗР⁹⁴. И даже за простое звание «писатель» он не стоял, не боролся. Хоть горшком назовите...

Рядом с ним писателем мог себя почувствовать любой. Все ведь пишем что-то.

И так же легко опрокидывал авторитеты. После первой встречи в фонтене-о-розовом доме Синявских в декабре 1988 г. запомнилось, как в общей застольной беседе начинал он каждую скептическую реплику почти обо всех перестроечных кумирах — от Василия Гроссмана до ныне забытых конъюнктурных обличителей:

— Должен покаяться, но...

И вправду ведь каялся, поэтому развенчание не звучало оскорбительно. В критическом кулаке не таилась свинчатка злобы.

Смешливый был человек. Редчайшее качество в литераторе. Люди нашей профессии в большинстве своем лишены чувства юмора. А те, кто, как говорится, ont l'esprit, — они тяжелы тем, что все время ревниво следят, насколько поняты и оценены их остроты.

Синявский же то и дело посмеивался в местах, для этого отнюдь не отведенных.

Вспоминает свою армейскую службу в сорок пятом году:

— Старшина мне рассказывал: «В Венгрии такие прекрасные женщины... Такое удовольствие...» Я с ужасом спрашиваю: «Что же, вы хотите сказать, что вы их насильвовали?» — «Зачем насильвовать? Покажешь ей автомат, и она сама...»

Тут вроде не смеяться, а плакать надо. Трагедия. А может быть, слезы стоит приберечь для более страшных случаев. Все же не убивал старшина очаровавших его жительниц освобожденной страны.

Как-то весной девяносто первого года Марья Васильевна с Андреем Донатовичем пришли на одну мою лекцию в Сорбонне. Тема — интертекстуальность. Сверхмодное было слово.

Когда настало время вопросов, Синявский озвучил две цитаты. Сначала из Гумилева, из стихотворения «Рабочий». Помните, там, где речь о человеке, изготавливающем пулю, которая убьет поэта?

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.

Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

А потом — из поэмы Маяковского о Ленине:

Телеграф
охрип
от траурного гуда.
Слезы снега
с флажных
покрасневших век.
Что он сделал,
кто он
и откуда —
этот
самый человеческий человек?

— Чем объяснить переключку между этими текстами? — спросил Синявский. Без какого-либо подвоха спросил. Не имея в виду готового ответа.

Пришли мы тогда к общему выводу, что Маяковский, видимо, читал книгу «Костер» и запомнил — дословно или приблизительно. А потом использовал, переведа в акцентный стих. Он хозяйственный был человек, все у него шло в дело...

Много лет спустя, возвращаясь мысленно к сему филологическому микросюжету, увидел я в нем — для себя — некоторый макросмысл. Бог с ним, с Лениным, тут ведь сшибка стилей — акмеистического и футуристического. Высоконравственные по содержанию строки Гумилева в памяти живут расплывчато: порядок слов можно перепутать, эпитет заменить на другой. А политически неправильное воспевание Ильича обернулось таким твердым словесным слитком: бросишь с размаху на пол — не разобьется.

Что из этого следует?

Как ни красив, как ни культурен акмеистический стих, последнее слово в поэзии — эстетически — останется, по-моему, за футуристическим вектором.

Что скажете, Андрей Донатович?

Да он сам был не пассаист, а скорее будетлянин.

Девяносто третий год. Маяковскому сто лет. В новой России, сбросившей советские цепи, рейтинг поэта — ниже низкого. Юбилей отмечается только в Париже, где он хотел умереть, если б не...

В самом начале симпозиума выходит на трибуну Синявский и читает наизусть «Левый марш». Без вызова, без эпатажа. В Москве бы его тогда не поняли. А Париж — город левый.

В российской политике «левое» и «правое» потом поменялись местами. Все перепуталось. Но искусство таким манипуляциям неподвластно. В нем на правом берегу всегда остаются традиционность, музейность, метонимическая точность, уважение к преданию, почти-тельные реминисценции из великих предшественников, классические размеры, строфа АВАВ, грамматические рифмы. Слева же — сдвиг, парадокс, гипербола, зрелищная метафора, передразнивание классиков, верлибр или хотя бы разноstopность, а если рифма — то ассонансная или составная.

«Порядок вечен, порядок свят: те, что справа, всегда стоят. А те, кто идут, всегда должны держаться левой стороны». Под «левой стороной» бард имел в виду политическое вольнодумство, и в этом смысле песня сейчас нуждается в комментариях. Молодежь может спросить: в КПРФ, что ли, нам подаваться?

А что, если эти окуджавские строки переосмыслить эстетически? Движение — только слева, причем и у новаторов, и у традиционалистов. Гумилев въехал в XXI в. не на аккуратных прописях типа «И воздаст Господь мне полной мерой», а на том авангардном трамвае, в который он однажды вскочил как бы по ошибке. Ахматовская строфа в «Поэме без героя» — авангардна. И Окуджава достигал «неба своего», когда смело грешил в песнях против стилистического бонтона. Романы же его, пожалуй, слишком правильные, эстетически слишком правые.

Критика... Когда она ведется «справа», это оборачивается злобой на этическом уровне и бездоказательностью по сути. Ходасевич, например, обозвал Маяковского «декольтированной лошадей» — и не смешно, и неубедительно. Словосочетание, как бы пародирующее стиль Маяковского, но менее смелое, менее парадоксальное.

А критика «слева» она заведомо гиперболична, она интересуется только эстетической стороной искусства, ни на кого не собирая бытовой компромат. Ее вектор — стремление к невозможному, она все оценивает меркой будущего. И если она кого и «бросит с Парохода современности», то тем самым встряхнет и обновит.

Тут возникает идея «терцовки», т.е. критической эссеистики, непочтительной к авторитетам, колко-ироничной, но исключавшей этическое оскорбление. «Три стакана терцовки» — так в 1994 г. назвал я свой цикл, напечатанный в журнале «Столица». Для меня слово это больше, чем одноразовый заголовок. Это жанр.

Ироничность — соль критики. Она и мысль сохраняет, и обеззараживает негативную оценку, изначально исключая возможность простой злобы. Да и критическая похвала не протухает со временем, если в нее был брошен кристаллик ироничности.

Терц... Он рифмуется и с «перцем», и с «сердцем».

Стилистические разногласия с советской властью... Сия формула — вклад Синявского в русскую фразеологию. Наряду с «тоненькими эротическими ножками» Пушкина и «Россией-сухой».

В 70-е годы «стилистические разногласия» звучали как эстетское бонмо. Но потенциальный смысл выражения оказался и шире, и тревожнее. Советской власти вроде бы уже нет, а стилистические разногласия у нас обнаруживаются буквально со всей окружающей (и в угол загоняющей) действительностью.

Обозначим хотя бы важнейшие.

Единомыслие. Никак не лежит сердце к этому символу. Как прочитал впервые козьма-прутковский «Проект о введении единомыслия в России», так и ощутил себя плюралистом, хотя словцо такое еще не было в ходу. В предперестроечные годы полемика Солженицына и Синявского привела к тому, что «плюрализм» и «единомыслие» сделались антонимами на лингвистическом уровне.

Пришел Горбачев, освоил нелегкий для произношения «плюрализм» — и мы размечтались. Увы, единомыслие теперь почти добилось полного реванша. «Многopартийность», о которой говорили некогда на кухнях самые смелые умы, обернулась кратковременным недоразумением.

Прилагательное «единый» — основа новой стилистики.

Можно, конечно, считать себя по-прежнему плюралистами. Только большинству постсоветских людей слово это неведомо. Плюют они на плюрализм.

Жизнь сиять заставила заново слово «советский». Оно стало эпитетом с положительной оценкой. Ностальгия по советскому охватила даже тех юных, что не успели постоять в очередях, не ведали вкуса колбасы советского качества.

И советская литература возрождается. Ее классики реинкарнируются в молодых дарованиях. Вместо Анатолия Иванова с «Вечным зовом» — самородок Алексей Иванов, вместо Петра Проскурина — сентиментальный сталинист Захар Прилепин.

Апофеоз же процесса ресоветизации — странная религия, которую можно назвать проханством. Юные дарования на страницах газеты «Завтра» присягают убице русского языка Александру Проханову как большой медведице пера. Не мистификация ли это? Не дурачат ли они публику? Нет, все всерьез.

А как же доблестная традиция антисоветизма? Нет ее, иссякла. Кризис революционаризма как такового. Низы ничего не могут, а верхи делают что хотят. Таков стиль эпохи.

Место революционеров (которое уже совсем не свято) занимают лимоновцы. Не вдаваясь в политматерию, сразу скажу: не могу стилистиче-

ски принять сочетание корней «нац» и «бол». В этих шести буквах — все зло XX в., сплав Гитлера со Сталиным.

Впрочем, «нац» требует пояснения как раз в связи с Синявским. Прозвучал тезис о том, что, дескать, Синявский — русский националист. В хорошем, мол, смысле. Но в русском языке у этого слова хорошего смысла нет.

Помним, что слову «национализм» тщился придать позитивное звучание И. А. Ильин. Но не в обиду будь ему сказано, не был честный и искренний Иван Александрович большим стилистом. И русский язык навстречу ему не пошел.

А сегодня выражение «русские националисты в хорошем смысле» несется из Кремля. Что, уже нельзя спорить с генеральной стилистической линией?

Хотите лечь под нее и заняться поисками «русской национальной идентичности»? То есть, без экивоков говоря, делить всех на русских и нерусских?

А что до Синявского, то над всеми «русскими проектами» и «идентичностями» он бы посмеялся.

Вспоминается его рассказ о встрече с писателями-соотечественниками в Копенгагене в начале перестройки. Относительно либеральный состав советской делегации разбавили одним ортодоксальным прозаиком. И тот в кулуарах стал приставать к Синявскому: «Ведь вы же не еврей, так? Зачем же вы взяли псевдоним Абрам Терц?»

Андрей Донатович воспроизводил этот разговор с беззлобной смешливостью. Ну что делать, если товарищ не понимает...

Семантику псевдонима в предисловии к двухтомнику Синявского 1992 г. я объяснял при помощи цветаевских строк: «В сем христианнейшем из миров // Поэты — жида». Можно сказать и шире: «Терц» — знак не только еврейства, но и «безродного» космополитства, полного национального отщепенства.

Фамилия, имя, отчество... А четвертый пункт — личность ты или нет. Если да, то про пятый пункт не спрашивают. Как и про место работы, про должность... Такая вот небесная канцелярия.

Почему понятия «личность», «индивидуум» сегодня для нас совместились с отщепенством? Чтобы не совпасть с отвратительными прилагательными «успешный» и «состоявшийся». Так называют себя сегодня «бездарные многие, думающие, нажраться лучше как». Не сбылись наши надежды на цивилизованное развитие капитализма, на то, что новые буржуи наедятся, наездытся и от хорошей своей жизни заинтересуются художественной словесностью. Нет! Они, заказывая дизайнерам интерьеры, планируют себе бильярдную, спецкомнату для

коллекции швейцарских часов, а о библиотеке и не помышляют. Не нужны им книжки. У люмпенизированных же интеллигентных читателей и денег нет для книголюбства, и ставить новинки некуда в техных жилищах.

Новый стиль жизни, к сожалению, пока исключает книжность как таковую.

Ну, и еще одно стилистическое разногласие. С «трешем» и «контркультурой», которые на русской почве оборачиваются неблагоприятными растениями.

Вполне культурные люди сегодня хихикают, читая в газете «Завтра» длинные «стебы» стихотворца Емелина. На мотив пастернаковского «Августа» такая травестия: «Уж двадцать лет, как в телевизоре одни евреи с пидарасами». Есть и про Пушкина с Дантесом: «Застрелил его пидор в снегу у Черной речки, а был он вообще-то ниггер, охочий до белых женщин».

Вроде бы дерзость, но какая-то она... Нет, «Прогулками с Пушкиным» здесь не пахнет. Другой запах припоминается. Юрий Анненков в своих воспоминаниях описал, как красноармейцы разгромили его дачу в Куоккале, нагадили повсюду, да еще записку хозяину оставили (грамотные были среди них!): «Понюхай нашаво гавна ладно ваняйт».

Стихи Емелина даже профессиональны, они более или менее ладно скроены. Ладно воняют.

«Писатель — отщепенец», — говаривал Синявский. Один из ярлыков советской прессы, навешенный на них с Даниэлем, он смиренно принял и носил до конца. Стилистика, переходящая в стиль жизни.

ТРИ КЛАССИКА АВТОРСКОЙ ПЕСНИ Их место в истории литературы и в истории страны

Сопоставление трех классиков авторской песни — многоаспектная научная проблема. Полагаем, что она выходит за рамки чистой филологии и располагает к междисциплинарному подходу. «Высоцкий есть исторический деятель, никуда от этого не денешься»⁹⁵ — эта характеристика, данная Н. Я. Эйдельманом, может быть распространена также на Окуджаву и Галича. Еще не вполне утихли споры о том, кто из отечественных бардов может называться поэтом в полном смысле слова. Между тем со временем становится ясно, что известная формула Е. Евтушенко «Поэт в России больше, чем поэт» скорее может приобрести

осмысленность в применении не к самому ее автору и не к иным широко известным подцензурным стихотворцам, а как раз к трем легендарным бардам. Они и выражали неофициальное общественное мнение, и формировали его.

В 1998 г. мною был предложен проект комплексного исследования «Окуджава—Высоцкий—Галич» (сокращенно ОВГ)⁹⁶. И тема, и обозначающая ее аббревиатура были приняты в кругу исследователей авторской песни; появились работы, практически реализующие данную программу⁹⁷. В том же исследовательском русле находятся и нижеследующие заметки.

Взаимодействие трех бардов с их современниками несводимо к модели «автор—читатель», это более сложная межличностная коммуникация. Не только для столичной литературно-художественной публики, слушавшей «Булата», «Володю» и «Сашу» в домашних компаниях, но и для широкой аудитории, внимавшей магнитофонным записям, важен был человеческий контакт с поющими поэтами. Интерес к личностям Окуджавы, Высоцкого и Галича не ослабевает и по сей день, что находит отражение в посвященной им мемуарной и биографической литературе.

Настоящая статья — попытка обозначить пересечение между собственно эстетической реальностью поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича (прозу их пока оставляем в стороне) и реальным личностным своеобразием каждого из трех поэтов.

Булат Окуджава: поэтика гармонизированного сдвига

Песни Окуджавы поначалу воспринимались как явление маргинальное и эпатажное. Таковыми они и были по отношению к советскому поэтическому мейнстриму, в том числе и к стихам самого Окуджавы, публиковавшимся в калужской газете «Молодой ленинец» и вошедшим в его первый сборник «Лирика» 1956 г. К примеру, песня «А мы швейцару: “Отворите двери!..”» (1957–1958) отмечена парадоксальными сдвигами на всех уровнях: разговорная интонация, акцентный стих, нерегулярность рифмовки, приземленность лексики, полукриминальный облик «лирического героя». Вместе с тем здесь содержатся предпосылки для дальнейшей гармонизации: упоминаемая в монологе Люба — потенциальный элемент триады «Вера, Надежда, Любовь» в песне «Три сестры» (1959).

На уровне ритмическом Окуджава достигает плодотворного компромисса между разговорностью и напевностью. На уровне лексико-семантическом — музыкальной согласованности контрастирующих элементов. Так, в сочетании «дежурный по апрелю» становится неощутимым

соединение канцелярита с лиризмом, в строке «ваше величество Женщина» перестает просвечивать внутренняя полемика с пропагандистским клише «его величество рабочий класс», а высвечивается прежний, высокий смысл выражения, в ставшем крылатым выражении «надежды маленький оркестрик под управлением любви» нейтрализуется логическое различие между множественностью «оркестрантов» и единственностью «дирижера» в нетекстовой реальности. В названии песни «Сентиментальный марш» со временем перестала ощущаться исходная оксюморонность.

Вместе с тем Окуджава сохраняет в своем поэтическом дискурсе логические и семантические сдвиги, например: «поверить в очарованность свою» или «Я кланяюсь низко познания морю безбрежному» (трудно представить, как человек может стоять у моря, да еще и безбрежного и отвешивать ему низкие поклоны). Такого рода смысловые сдвиги гармонизируются музыкальной интонацией. Так же как логический и временной сдвиг в «Песенке о Моцарте», вызвавший обширную полемику. Буквалистское прочтение нашло отражение в эпиграмме Б. Брайнина: «Как это Моцарт на скрипке играет / Не убирая ладони со лба?» Однако слушатели песни на эмоциональном уровне не видели здесь противоречия. Было найдено и логическое обоснование гармоничности образно-композиционной конструкции: Моцарт играет «всю жизнь напролет», но не двадцать четыре часа в сутки, в иные минуты он предается раздумьям и может приложить ладонь ко лбу.

Энергия сдвига дала Окуджаве возможность достигнуть синтеза интимности и космизма. На композиционном уровне сдвиг предстает расширением смысла: полночный троллейбус оборачивается кораблем, синий шарик — земным шаром, Арбат — «религией». Творческая эволюция Окуджавы-поэта отмечена тяготением к символизации, и в его зрелом творчестве неслучайно проступают блоковские интонационно-словесные ходы, вероятнее всего неосознанные:

Крест деревянный иль чугунный
назначен нам в грядущей мгле...
Не обещайте деве юной
любви вечной на земле.

(«Песенка кавалергарда», 1975)

Ср. блоковское «Кольцо существованье тесно...» (1909):

И мне, как всем, все тот же жребий
Мерещится в грядущей мгле:
Опять — любить Ее на небе
И изменить ей на земле.

От маргинальности — к классичности, от репутации «Вертинского для неуспевающих студентов» — до статуса образцового, «классического» лирического поэта — таков путь Окуджавы. При этом он развивался, не меняясь, не отрекаясь от своих индивидуально-неповторимых «корней», от «низовых» источников, питавших его творчество.

Как это соотносится с личностью поэта? Мемуарные и биографические свидетельства, его высказывания о себе самом дают основание считать, что доминантой его душевно-интеллектуального склада было эмоциональное приятие жизни, духовно-гедонистическое упоение ею. Поставленный судьбой в чрезвычайно суровые обстоятельства (они общеизвестны и не нуждаются в изложении), он остро ощутил ценность нормальной человеческой жизни с ее реальными радостями. Не претендуя на статус «страдальца» и «жертвы», он стремился в пределах возможного гармонизировать свою индивидуальную, частную жизнь⁹⁸. Эта душевная работа и обусловила тот эффект духовного наслаждения, который радостно ощущали слушатели песен Окуджавы и читатели его стихов. Энергия эмоционально-чувственного приятия жизни парадоксальным образом переходила в динамику текстов.

Вопрос о том, насколько удалось Окуджаве гармонизировать собственную личную жизнь, не имеет научного, да и вообще абстрактного решения. Кончина оставленной им первой жены, преждевременная смерть старшего сына, сложные семейно-любовные коллизии 1980-х годов — это материал скорее для субъективно-беллетризованного осмысления. Но то, что гедонистический вектор мировосприятия поэта принес реальную радость читателям-слушателям, — это бесспорно. Крамольный подтекст его песен здесь играл второстепенную роль, растворялся в едином эмоциональном потоке. «Властитель чувств» — такое определение дали Окуджаве независимо друг от друга А. Вознесенский⁹⁹ и автор настоящей статьи¹⁰⁰.

Со второй половины 1980-х годов Окуджава достигает гармоничных отношений и с литературной средой, и с широким кругом поклонников. Этому нисколько не противоречит подписание им в 1993 г. пресловутого «Письма 42-х». Данный поступок вполне совпадал с либерально-прогрессистским «мейнстримом», и сравнение Окуджавы 1993 г. с Блоком как автором «Двенадцати» в 1918 г., предпринятое в книге Д. Быкова¹⁰¹, представляется надуманным и далеким от реальности. Публичная истерика актера В. Гостюхина¹⁰² никак не может считаться общественной обструкцией. Юбилей поэта в 1994 г. отмечался в атмосфере безоговорочного признания. Букеровской премией, формально приуроченной к «Упраздненному театру», был отмечен его высокий литературный статус. «Я выполнил свое предназначение», — неоднократно повторял поэт в последние годы.

Что здесь первично: гармонизация как базовый прием создания поэтических текстов или гармонизация как принцип житейского по-

ведения? Полагаем, что эти два феномена находятся не в отношении обусловленности одного другим, а в отношениях эквивалентности, онтологического соответствия друг другу.

Владимир Высоцкий: поэтика семантической двуплановости

Антиномичность — главная особенность поэтического мышления Высоцкого. Начиная с самых первых песен так называемого «блатного» цикла поэт тяготел к переживанию взаимоисключающих точек зрения на жизнь как равноправных. Это находило отражение в языке, в конфликтном столкновении смыслов на уровне слова. Можно выделить три основных способа функционирования двуголосого слова Высоцкого: диалог взаимоисключающих идей (к примеру, «О фатальных датах и цифрах», «Песня про первые ряды»), динамическое сходство-несходство автора и персонажа («ролевые» песни), двуплановая сюжетная метафора («гололед», длящийся целый год; «невидимка», оборачивающаяся близкой знакомой; «утренняя гимнастика» как метафора застоя; «маски» как способ самозащиты; «иноходец» в значении «инако-мыслящий» и др.).

Энергия диалога по-своему присутствует в исповедально-монологических песнях и стихах поэта. «Я не люблю» по принципу «от противного» формулирует его позитивную нравственную программу, «Мой Гамлет» — отчетливая антитеза любимовской режиссерской трактовке шекспировской пьесы.

Высоцкий четко осознавал семантическую двуплановость своей художественной системы, говорил об обязательности наличия в песне «второго дна». Тексты, лишённые второго плана, он называл «зарисовками», хотя и в последних «второе дно» явно просвечивает. Названная «зарисовкой» песня «Про речку Вачу и попутчицу Валю» обладает несомненным социальным подтекстом. Можно прочитать скрытый смысл и в незамысловатой с виду «Зарисовке о Ленинграде»: Северная столица предстает в двойном свете — с одной стороны, «тишь да благодать», с другой — дискомфорт и холод (певец получает «по морде», «не сравнить с Афинами — прохладно», проезжающее мимо такси невозможно остановить).

Двуплановость поэтических построений Высоцкого, независимо от степени ее отрефлектированности слушателями и читателями, усваивается на эмоционально-энергетическом уровне. Показателен характер цитирования текстов Высоцкого в публичной и разговорной речи: как правило, они используются не совсем буквально, а с легким смысловым смещением («друг оказался вдруг» — о предательстве, «где деньги, Зин?» — в разговоре о финансовых проблемах или крупных хи-

(хотя причастность к еврейству в его кругу отнюдь не была компромисс-тантой). Автору отважной песни «Антисемиты» почему-то не хотелось самому отчитываться на тему «пятого пункта».

И еще одна жизненная антиномия: «поэт»—«актер». С одной стороны, Высоцкий страстно желал признания в качестве поэта, с другой — до самого конца жизни дорожил своей причастностью к театру и кинематографу. Он избегал однозначного профессионального выбора. Весьма непросто в смысловом отношении финал итогового стихотворения «Мой черный человек в костюме сером...»:

Мой путь один, всего один, ребята, —
Мне выбора, по счастью, не дано.

Именно отказ от выбора обеспечивал цельность и единство личности и творчества Высоцкого. Ему суждено было сопрягать словесность и театр, индивидуальное и массовое, серьезное и комическое.

Иначе обстоит дело с категорией выбора в судьбе и творчестве Галича.

Александр Галич: поэтика выбора

«Случай Галича» таков, что разговор о нем целесообразно начать с жизненных реалий, а потом уже переходить к поэтическим приемам. Биографическая литература о Галиче настолько политизирована, что его чрезвычайно колоритная, неотразимо-обаятельная фигура по сути подменяется схематически-нормативным изображением записного борца с советской властью. Личная жизнь писателя иных его биографов вообще не интересует. В книге М. Аронова «Александр Галич» (2012), снабженной примечательным подзаголовком «Полная биография», при объеме 880 страниц, глава «Дела семейные» занимает одну страницу плюс три строки, а «дела любовные» вообще не рассматриваются.

В этом смысле весьма ценен мемуарный очерк Ю. Нагибина «О Галиче — что помнится», где описан выразительный эпизод, когда Галич и Нагибин посещают ресторан с двумя «лучшими девушками Москвы», с которыми они только что познакомились на улице по инициативе поэта. Молодым особам, чей культурный багаж ограничивается знанием стихов некоего Коноплева, Галич начинает читать за столом наизусть шедевры русской поэзии. Это приводит к неожиданному результату: девушка, которую Галич берет за провожать, на прощание целует ему руку, а данжуанские его планы остаются нереализованными.

Любое мемуарное свидетельство может быть подвергнуто сомнению, однако представляется убедительным обобщение, которое здесь делает Ю. Нагибин. Описывая «сладкую жизнь» послевоенной поры, он вклю-

чает в один ряд эстетические впечатления (в том числе «неположенную литературу, вроде Мандельштама») и богемные утехы («были романы, было много загульной гитары, и драки были, и бильярд до одурения»). Итоговый вывод мемуариста: «И это была жизнь, которая формировала Сашу. Ведь песни, которые из него хлынули, как вода из раскрученного крана, где-то в шестидесятые, возникли не враз, а вызревали постепенно, еще в молчании-мычании сороковых и пятидесятых, когда шла работа наблюдения, работа страдания и сострадания, крутеж среди людей и внезапное затворничество»¹⁰⁵.

Иными словами, эмоционально-психологический «бэкграунд» песенного творчества Галича сложился из двух разнородных источников: опыта богемной жизни и активного эмоционального освоения культуры, в первую очередь — русской поэзии. Доминантной чертой личности Галича представляется его высокая эмоциональная чувствительность и изначальное отсутствие эгоцентризма. Свойство, отнюдь не характерное для большинства профессиональных литераторов. Оно ощутимо уже в первой книжке поэта (носившего тогда еще имя Александр Гинзбург) с блоковско-пастернаковским названием «Мальчики и девочки» (1942)¹⁰⁶.

Галичу присуща особенная поэтика интертекстуальности, исследованная в работах Н. А. Богомолова¹⁰⁷. Галич вступает в системный диалог с поэтическими предшественниками и в этом смысле радикально отличается от Окуджавы, «интертексты» которого открыто цитатны и неприязнательны, например: ««Я маленький, горло в ангине...» (Так Дезик однажды сказал)», и от Высоцкого, у которого преобладает фамильярно-театрализованный контакт с классиками, близкий к интертекстуальной поэтике Маяковского. Высоцкий при этом, как замечено А. В. Кулагиным, всегда апеллирует к ««общим местам» сознания аудитории», «работает “по школьной программе”» (см. об этом выше в статье «Блок и Высоцкий — на фоне Пушкина»).

В поэзии Галича, как убедительно показано Н. А. Богомоловым, присутствует целая сеть сложных реминисценций и в итоге предстает «облик подлинного автора, живущего одновременно и в сегодняшнем мире, и в истории страны, официальной фальсификации которой он активно противостоит, и в вечном, незыблемом мире русской культуры»¹⁰⁸.

В связи с этим представляется, что решительный переход Галича от подсоветской литературной работы к созданию крамольных песен носил не только и не столько политический характер, сколько характер эстетический. Причастность к вечному миру русской культуры, ощущаемая с давних пор, и привела Галича в начале 1960-х годов к осознанному и решительному выбору.

Категория выбора может быть применена и к поэтике Галича на разных уровнях. На стиховом уровне это отрефлектированный выбор метра с четким пониманием его семантического ореола и интертекстуальных

ассоциаций, тонко выверенное сочетание рифм точных («облака» — «табака» — «на века», «след» — «лет») и приблизительных («облака» — «Абакан» — «адвокат», «снега наст» — «ананас»). На уровне словесном мы наблюдаем отчетливое противопоставление дискурсов автора и персонажа (для сравнения: авторская речь Окуджавы допускает включение чужого слова, растворенное в общем интонационном потоке; Высоцкий же постоянно работает на преднамеренном смешении двух языковых слов). Случайных речевых небрежностей у Галича, как правило, не встречается. Грубое слово в авторской речи («фильмы про блядей», «уровень говна») — осознанный и ответственный речевой жест. То же относится к жаргонной лексике.

Приведем один любопытный пример. На научной конференции «Итоги советской культуры» (Женева, 2000; материалы не публиковались) С. С. Аверинцев, по ходу разговора об авторской песне, отказывал Галичу в праве считаться поэтом, ставя ему в вину как небрежность строку «И терзали Шопена лабухи», неуважительную по отношению игравшим на похоронах Пастернака пианистам. Аналогичную претензию высказывал сын Генриха Нейгауза: «Ничего себе “лабухи”»: Юдина, отец, Рихтер. Сегодня любой концертный зал позавидовал бы такому составу исполнителей»¹⁰⁹.

Думается все же, что эстетический вкус Галичу в данном случае отнюдь не изменил. Жаргонное слово «лабух» употреблено им для эстетического эффекта остранения. Сходную роль играют в стихотворении «Памяти Пастернака» украинизм «письменники», канцеляризм «сметный». Это сознательные отклонения от общего лексического тона, создающие саркастическую дистанцию между автором и описываемым событием.

Галич принес в авторскую песню особенную, своего рода академическую стилистику, присущую ему одному. На общем фоне его перфекционистской добросовестности становятся малоощутимыми вольности цитирования: например, в эпиграфе из Карамзина к «Петербургскому романсу» («Жалеть о нем не должно...» и т.д.) изрядно трансформирован исходный текст, к тому же в источнике речь идет об императорском Риме, а не об отдельном человеке. Обнаруживается анахронизм в легендарных, часто цитируемых строках:

Здесь всегда по квадрату
На рассвете полки —
От Синода к Сенату,
Как четыре строки!

Строительство Сената и Синода началось в 1829 г., и, стало быть, в момент восстания декабристов этих зданий на Сенатской площади не было.

Однако повторение этих строк в конце, соотнесенное с актуализующим вопросом «Можешь выйти на площадь, / Смеешь выйти на площадь // В тот назначенный час?!», переводит ситуацию в план вечности и делает хронологическую точность не столь существенной.

С особенной же отчетливостью поэтика осознанного выбора реализуется на уровне сюжетном и характерологическом. Здесь работает моральная антитеза: персонажи песен Галича четко поделены на близких автору и чуждых ему. Близкие, будь то Полежаев, Ахматова, Мандельштам, Хармс или «не предавшая и не простившая» билетерша Тонечка, изображаются под знаком сентиментального сопереживания (но при этом не объявляются некоей «нормой» — в этом сила Галича). Чуждые, будь то Клим Петрович Коломийцев, товарищ Парамонова и ее загулявший супруг, «друг-доносчик» с его «партийной Илиадой», даются под знаком изысканного, не переходящего в грубость, но тем более убийственного сарказма. Редуцированная, некомическая форма сарказма присутствует в изображении «сложных» персонажей вроде полковника из «Петербургского романа» («Но я же кричал: “Тираны!”», / И славил зарю свободы!») или советской интеллигенции в целом («Мы давно называемся взрослыми, И не платим мальчишеству дань...»).

Эта антитетичность (непохожая на мягкую ироничность Окуджавы, на парадоксальную антиномичность мышления Высоцкого), эта воплощенная в гибком слове нравственная категоричность, на наш взгляд, и составляет неповторимое своеобразие Галича как поэта. Категория выбора носит для него не абстрактный характер, а пронизывает все мироощущение, всю словесно-сюжетную ткань стихов и песен. Песня «Я выбираю свободу» с ее трагико-саркастическим финалом — это афористическое обобщение и судьбы Галича, и его поэтики.

Воздержимся от того, чтобы как-то соотносить с поэтикой Галича его трагическую смерть, поскольку разгадывание ее причин без оглашения новых фактов — занятие сугубо беллетристическое и довольно безответственное. Можно только заметить, что кратковременное пребывание поэта в эмиграции не ознаменовалось созданием новых произведений ввиду отсутствия ситуации выбора — и в широком смысле, и в конкретных аспектах: речевом, сюжетном, персонажном. Дальнейшей судьбой Галича стало неоднократно предсказанное им *возвращение*.

Осмысление жизни и творчества трех классиков авторской песни выводит на осознание глубоких различий между ними. Их интеграция под единым идеологическим знаком — дело вчерашнего дня. «Антисоветскость» Окуджавы, Высоцкого и Галича очевидна и несомненна, но это, используя лингвистическую терминологию, «тема», а не «рема». Способы противостояния режиму и приемы его художественной критики у трех поэтов разные, и исследованию подлежит именно это несходство.

Эстетическое достоинство авторской песни как «подсистемы» русской поэзии второй половины XX в. подтверждается еще и тем, что три крупнейших представителя данного жанра были сориентированы на различные творческие векторы. Высоцкий прошел определенную выучку у Маяковского и в этом смысле «футуристичен». Галич может быть назван постаكمةистом. Окуджава в плане динамичной многозначности перекликается с Блоком и символистским началом в поэзии.

Не меньшее значение имеют и личностно-психологические различия, несходство жизненных путей поэтов. Здесь еще потребуются основательная рефлексия в духе того «антропологического поворота», о котором все чаще говорят сегодня гуманитарии. «Человеческое» измерение необходимо для того, чтобы вписать эстетику авторской песни в историческую поэтику, а биографии ее классиков — в историю отечественной словесности.

КОМИЧЕСКОЕ В ПОЭЗИИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ, ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО, АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

Наличие в произведениях Окуджавы, Высоцкого и Галича комической стихии наглядно демонстрируют аудиозаписи их публичных выступлений и камерных исполнений песен в дружеском кругу. Магнитофоны зафиксировали смеховую реакцию слушателей, как правило адекватную и соответствующую авторским творческим намерениям.

Подцензурная поэзия советского времени была в этом плане стеснена. Сатирический комизм в творчестве «серьезных» поэтов был представлен крайне скудно, а профессиональные мелкотравчатые «юмористы» оттеснялись на периферию, в места, специально для этого отведенные, — вроде 16-й страницы «Литературной газеты». Там выступали скромные «Щедрины и Гоголи», которые, согласно известной эпиграмме Юрия Благова, «не трогали» сильных мира сего. Авторская песня совершила здесь настоящий прорыв. Сосредоточив внимание на триаде ОВГ, вспомним попутно, что ей успешно аккомпанировали А. М. Городницкий, Ю. И. Визбор, Ю. Ч. Ким, В. Л. Туриянский, позже появился сатирический дуэт Г. Л. Васильева и А. И. Ивашенко.

Остросоциальные произведения Окуджавы, Высоцкого и Галича трудно отнести к «советской сатире» — той, по поводу которой один из персонажей комедии Э. А. Рязанова говорит юной аспирантке: «У вас потрясающая профессия — вы занимаетесь тем, чего нет». Легендарные барды продолжили традицию русской сатиры XX — начала XX в., усвоили уроки мастеров смеха, работавших в 1920-х годах (М. А. Булгаков, М. М. Зощенко, И. А. Ильф и Е. П. Петров, Н. Р. Эрдман).

Для всех троих, безусловно, была важна комическая техника В. В. Маяковского, его «схема смеха», причем на уровне содержания они вступали с советским классиком в принципиальную полемику. Высоцкий в «Песне о сентиментальном боксере» (1966) травестировал поэму «Хорошо»:

И думал Буткеев, мне челюсть кроша:
И жить хорошо, и жизнь хороша!

.....
Лежал он и думал, что жизнь хороша.
Кому хороша, а кому — ни шиша!

У Галича есть иронический «Левый марш» (1963), а в 1965 г. он саркастически выносит в эпиграф к песне «Виновники найдены» приблизительную цитату из «Разговора с фининспектором о поэзии»: «...Может быть, / десяток / неизвестных рифм / только и остался, / что в Венесуэле...» (у Маяковского: «Может, / пяток / небывалых рифм / только и остался / что в Венесуэле»). Маяковскому явно ставится в упрек чрезмерное внимание к стихотворной форме и пренебрежение жизненной правдой:

Хоть всю землю шагами выстели,
Хоть расспрашивай всех и каждого,
С чем рифмуется слово ИСТИНА —
Не узнать ни поэтам, ни гражданам!

Окуджава, которому Маяковский много дал в плане стиховой техники, не вступал с ним в поэтическую полемику, однако не прочь был в разговорах с друзьями передразнить строки «Через четыре года / здесь будет город-сад», меняя «город-сад» на «голый зад».

Из опыта Маяковского тремя бардами был вынесен конструктивный урок: стихи надо, как Маяковский, писать хорошо, но не надо при этом писать «Хорошо!». Маяковский в автобиографии «Я сам» говорил о своем намерении написать поэму «Плохо». Эту задачу решили много лет спустя Окуджава, Высоцкий и Галич. Они занялись не безопасной стрельбой по разрешенным мишеням «бюрократизма» и «мещанства», а стали целить в «десятку» — в конститутивную порочность общественно-политического строя. Сатира Окуджавы, Высоцкого и Галича нацелена не на критику «отдельных недостатков» советской действительности, а на ее социальные и идейные устои. Примеров — множество.

Назовем у Окуджавы такие произведения, как «Песенка про Черного кота», «Песенка про дураков» и «Песенка веселого солдата», «Антон Павлович Чехов однажды заметил...», «Римская империя периода упадка».

У Высоцкого вспомним такие вещи, как «Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям», «Песня о сумасшедшем доме», «Случай на шахте», «Лукоморья больше нет», «Песенка о слухах», «Веселая покойницкая», все песни «спортивного» цикла с их отчетливым социально-политическим подтекстом, трилогия «История болезни», «Гербарий», «Лекция о международном положении...».

Среди песен Галича-сатирика в первую очередь должны быть названия «Баллада о сознательности», «Красный треугольник», «Съезду историков», «Право на отдых, или Баллада о том, как я навещал своего брата, находящегося на излечении в психбольнице в Белых Столбах», «Баллада о прибавочной стоимости», весь цикл «Коломийцев в полный рост».

Общее здесь — выявление реальной *смехотворности* советской идеологии, абсурдности советского общественного быта. Поэты прибегают к иронии, гиперболе, гротеску, но все это способы обнаружения *реальной комизма*, пронизывающего советский мир, советскую цивилизацию.

Политические биографии трех поэтов складывались по-разному. Окуджаву страдал от нападков литературных чиновников, но не был склонен бросать прямой вызов власти; ему удавалось доводить написанное до публикации в СССР. Высоцкий как поэт жил в условиях негласного запрета, не желая при этом становиться патентованным диссидентом. Галич, добровольно прервав карьеру советского драматурга и «песенника», пошел по пути откровенного противостояния власти, за которое он заплатил трагической разлукой с родиной. У каждого из трех поэтов был свой разлад с государством, но при этом все трое ощущали реальную поддержку того *гражданского общества*, зачатки которого — теперь это можно констатировать задним числом — все-таки существовали в тогдашних неблагоприятных условиях. Сатира Окуджавы, Высоцкого, Галича и будила общественное сознание, и поэтически его выражала. Отсюда — содержательная серьезность смеха трех бардов, никогда не опускавшихся до банальной развлекательности.

Комические сюжеты и образы Окуджавы, Высоцкого и Галича требуют от читателя-слушателя определенного интеллектуального усилия по «дешифровке» смысла. Поэты избегают плакатности, не говорят «в лоб». Так, «Песенка о дураках» Окуджавы постепенно подводит к мысли о том, что реальные дураки — это люди, находящиеся у власти, и подчиняющаяся им толпа. В «Песенке про прыгуна в длину» Высоцкого обнаруживается «второе дно» (выражение самого автора): условная «черта» в этом виде спорта есть не что иное, как отсутствие свободы, не позволяющее личности реализоваться: «Если б ту черту да к черту отменить — / Я б Америку догнал и перегнал!» «Баллада о прибавочной стоимости» Галича содержит не проговоренную «прямым текстом» мысль о том, что тотальный принцип коллективной социалистической собственности противоречит человеческой природе. Все эти смыслы усваиваются адресатом не рассудочно,

а с участием эмоционального начала, и, конечно, комизм способствует адекватному пониманию текстов.

«Требовательный юмор»¹¹⁰ — эта формула Натальи Крымовой из ее статьи о Высоцком вполне применима также к Окуджаве и Галичу. При этом интеллектуально-эмоциональная работа читателя-слушателя вознаграждается реальным эстетическим наслаждением. Один из положительных парадоксов смеха состоит в том, что высокий комизм создает больший гедонистический эффект, чем комизм примитивно-развлекательный.

Комическая стихия в поэзии Окуджавы, Высоцкого, Галича органично соединена с творчески-конструирующим началом, с композиционной и образной динамикой. Ирония и юмор присутствуют в стихотворениях и песнях драматической и трагической тематики. Иннокентий Анненский в своем этюде о Гоголе определил этот феномен как «*юмор творения*». Приведем примеры такого сугубо творческого комизма в некомических контекстах.

У Окуджавы:

Поднявший меч на наш союз
достоин будет худшей кары,
и я за жизнь его тогда
не дам и ломаной гитары.

«Худшей кары» — шутливая гипербола. «Ломаной гитары» — каламбурная трансформация «ломаного гроша». Легкий комический оттенок не разрушает серьезного пафоса «Старинной студенческой песни», а подспудно его усиливает, делает теплее и человечнее.

У Высоцкого в «Райских яблоках»:

Я узнал старика по слезам на щеках его дряблых:
Это Петр Святой — он апостол, а я — остолоп.
Вот и кущи-сады, в коих прорва мороженных яблок...
Но сады сторожат — и убит я без промаха в лоб.

Трагическая фантазия на тему собственной смерти сопровождается комической игрой слов («апостол» — «остолоп»), что опять-таки усиливает серьезность.

У Галича в стихотворении «Памяти Пастернака»:

И кто-то спяну вопрошал:
«За что? Кого там?»
И кто-то жрал, и кто-то жрал
Над анекдотом...

Комическая паронимазия «жрал»—«ржал» создает ситуацию своеобразного перехвата смеховой инициативы: объектом беспощадного авторского осмеяния становятся смеющиеся — циничные члены Союза писателей, пришедшие на позорное судилище над великим поэтом.

В приведенных примерах активизированы смеховые ресурсы языка, что отнюдь не случайно. У Окуджавы, Высоцкого и Галича не бывает внесловесного комизма. Шутки, идущие «мимо» языка, в их художественных мирах невозможны. У каждого из этих мастеров был индивидуальный «роман с языком», все языковые уровни творчески осваивались ими с активным участием творческого остроумия. В некоторых песнях даже присутствуют работающие на сатирический комизм внутренние «филологические» сюжеты.

В «Римской империи периода упадка» Окуджава рефлектирует на тему лексических анахронизмов («соратник», «рассол», «скатка») и иронически подает в финале семантику слова «форум»:

А критики хором: «Ах, форум! Ах, форум! — вот римская деталь!

Одно лишь словечко — а песенку как украшает!..»

Может быть, может быть, может быть и римская — а жаль:

Мне это немного мешает и замысел мой разрушает.

«Красный треугольник» Галича — это присоединение к старинному выражению «любовный треугольник» бессмысленного советского эпитета «красный», применявшегося во множестве наименований — географических, производственных, товарных.

Высоцкий буквализует медицинский термин «история болезни», делая его ироническим символом:

Вы огорчаться не должны,
для вас покой полезней, —
Ведь вся история страны —
история болезни.

Традиционный снобистский выпад по адресу «поющих поэтов» состоит в том, что, дескать, их тексты предназначены для слушания, а не для чтения, что в книжном виде эти тексты много теряют. Между тем именно при внимательном чтении со временем обнаруживаются такие оттенки словесного комизма, которые не всегда ощутимы для слухового восприятия. Так, песня Высоцкого «Случай на таможне» (1975) — целый каскад броских гротескных острот: это и «два литых креста пятнадцатого века», которые контрабандист-уругваец спрятал у себя «ниже живота», и «мраморная статуя», извлеченная таможенниками из зуба заморско-

го «мистера»... На этом фоне не сразу заметно обыгрывание внутренней формы слова «угодник» в следующем пассаже:

Таскают — кто иконостас,
Кто крестик, кто иконку, —
И веру в Господа от нас
Увозят потихоньку.

И на поездки в далеко —
Навек, бесповоротно —
Угодники идут легко,
Пророки — неохотно¹¹¹.

Высоцкий отнюдь не хотел принизить Николу Угодника в сравнении с Ильей Пророком. Он просто комически соотносит слово «угодник» с глаголом «угождать». Непритязательная шутка, а за ней — глубокий подтекст. Высоцкий в его сложных обстоятельствах не мог выбрать эмиграцию как выход. Поэт-пророк не может угождать никакой конъюнктуре — ни советской, ни западной. Не случайно изгнанный из страны Галич не нашел морального удовлетворения в рутинной журналистской работе на радио.

По-новому осмысливается эта шутка в сегодняшней политической ситуации. «Угодники идут легко, пророки — неохотно» — такой заголовок дает журналист материалу о выборах председателя думского комитета. Смысл цитаты ясен: в нынешнем российском парламенте возможности продвижения существуют для беспринципных «угодников».

Индивидуальные особенности комического у Окуджавы, Высоцкого и Галича, различия между тремя мастерами обнаруживаются на уровне соотношения субъекта и объекта комизма. Отчетливую оппозицию образуют здесь художественные системы Высоцкого и Галича. Поначалу их юмор был сходным, и галичская песня «Про маляров, истопника и теорию относительности» даже исполнялась Высоцким, о чем свидетельствует сохранившаяся фонограмма. Потом, однако, пути поэтов разошлись.

Галич дистанцируется от своих персонажей, и, хотя сатирическое повествование ведется порой от первого лица, автора невозможно спутать с персонажем. Галич смеется *над* такими, как Клим Петрович Колomialцев. Здесь есть и юмор, но доминирует беспощадный сарказм, «великолепное презренье», пользуясь выражением из стихотворения Ахматовой, написанного на смерть Булгакова. У Галича мало несатирического комизма: образы его положительных персонажей (Полежаев, Ахматова, Мандельштам, Хармс, Корчак) создаются без участия юмора.

Высоцкий действует путем перевоплощения. «Я» в его песнях, написанных от первого лица, — это *сравнение* автора и персонажа. Подобно Зоценко, Высоцкий постоянно рисковал быть принятым за своих небезупречных персонажей. И так же, как Зоценко, он смеется не только *над* ними, но и *вместе с ними*. Сошлемся на такой показательный пример, как «Диалог у телевизора». Легендарные Ваня и Зина — не только объекты, но и субъекты смеха. Они шутят и друг над другом, и над знакомыми и родственниками, и над тем, что видят на телеэкране. У Высоцкого несатирический комизм представлен чрезвычайно широко. Добродушный юмор часто присутствует в изображении героев, безусловно симпатичных автору: фронтовиков, спортсменов, альпинистов, геологов и т.п. Полны словесно-комических трюков песни-посвящения: коллегам по Театру на Таганке, Ю. П. Любимову, О.Н. Ефремову. Комизм для Высоцкого — способ установления короткого контакта:

А в общем, Ваня, мы с тобой в Париже
Нужны — как в русской бане лыжи!

Адресатом такого послания становился не только актер Иван Бортник, но и, по сути дела, любой соотечественник Высоцкого — как посетивший Париж, так и никогда в нем не бывавший. Комизм Высоцкого всеобъемлющ: автор смеется вместе со всеми и над жизнью, и над собеседниками, и над самим собой.

Не хочется устанавливать здесь какую-то оценочную иерархию. Смеховые позиции Высоцкого и Галича маркируют два типа комизма, каждый из которых нужен в искусстве. Высоцкого можно считать наследником гоголевской смеховой традиции, Галича — наследником сатирической линии Щедрина.

Что же касается Окуджавы, то он в 1985 г. написал восьмистишие, которое довольно точно выявляет доминанту его комизма и вместе с тем одну из базовых основ его поэтики:

Я выдумал музу Иронии
для этой суровой земли.
Я дал ей владенья огромные:
пари, усмехайся, шали.

Зевеса надменные дочери,
цена превосходство свое,
каких бы там умниц ни корчили —
не стоят гроша без нее.

Стихотворение вызывающе безыскусное, оно может даже поначалу показаться наивным: неужели поэт претендует на изобретение иронии как таковой? Однако по некотором размышлении раскрывается смысл

этого иронического разговора об иронии. У Окуджавы нет стихотворного текста, где не присутствовал бы привкус ироничности. Без этого элемента поэтический универсум (девять муз) был бы неполон. Там, где нет стороннего объекта иронии, присутствует самоирония. Поэт всегда допускает возможность иронического взгляда на себя как на личность, на собственный поэтический стиль. По этой причине он может позволить себе вызывающую простоту на грани банальности (в этом отношении его поэтика сходна с блоковской). Мягкая ироничность, присутствующая и в творимом образе мира, и образе самого автора, — это, быть может, и есть главный творческий секрет Окуджавы как поэта.

Комическое у Окуджавы, Высоцкого и Галича — при всех индивидуальных различиях — обладает общими свойствами, подтверждающими причастность творчества трех бардов к подлинной поэзии: это смысловая многозначность, сплав интеллектуального и эмоционального начал, претворенность в слове. Комическое в данном случае — незаменимый ресурс эстетической энергии, один из факторов непреходящей актуальности творческого наследия трех поэтов.

ШУКШИН И ВЫСОЦКИЙ

Мифология и реальность

1. Творимая легенда

Василий Шукшин и Владимир Высоцкий — два больших художника и вместе с тем две культовые фигуры, окруженные аурой легендарности. Разнообразные параллели между ними проводятся и в литературоведческих статьях, и в прессе, и в живой молве. Символический смысл ищут и находят даже в том, что 25 июля оказалось днем рождения Шукшина и днем смерти Высоцкого. И с этой массовой мифологией не хочется спорить, поскольку за ней стоит не примитивное идолопоклонство, а неиссякающий интерес наших соотечественников и к биографиям, и к произведениям двух оригинальных творцов художественных ценностей.

История прижизненных контактов двух мастеров предстала бы совсем простой и короткой, если не была бы обогащена творческим воображением Высоцкого. С середины 1970-х годов на его концертах звучал устный рассказ, прочно вошедший в сознание слушателей: «Мы жили в одной квартире в Большом Каретном переулке — теперь он называется улица Ермоловой — у Левы Кочаряна, жили прямо-таки коммунальной. И как говорят, “иных уж нет, а те далече”. Я потом об этом доме даже песню написал “Где твои семнадцать лет?”. Тогда мы только начи-

нали, а теперь, как выяснилось, это все были интересные люди, достаточно высокого уровня, кто бы чем ни занимался. Там бывали люди, которые уже больше не живут: Вася Шукшин прожил с нами полтора года, он только начинал тогда снимать “Живет такой парень” и хотел, чтобы я пробовался у него. Но он еще раньше обещал эту роль Куравлеву, и я очень рад, что Леня ее сыграл. Так и не пришлось мне поработать с Шукшиным, хотя он хотел, чтобы я играл у него Разина, если бы он стал его снимать. Нет больше Васи»¹¹².

Впоследствии и Людмила Абрамова — вторая жена Высоцкого, и поэт Игорь Кохановский — реальный участник компании Большого Каретного, отмечали, что роль Василия Шукшина здесь преувеличена. Шукшин бывал там довольно эпизодически в качестве личного знакомого Льва Кочаряна. В какой-то степени гиперболизирована Высоцким и роль Андрея Тарковского, также иногда посещавшего квартиру Кочаряна. Налицо некоторый момент мистификации. Зачем понадобился он Высоцкому?

Предлагаю посмотреть на предмет с широкой историко-культурной точки зрения и вспомнить, к примеру, как молодой Гоголь преувеличивал в своих письмах реальную близость к Пушкину. Это была не просто выдумка. Но идеализация под определенным творческим углом зрения.

«Большой Каретный» в устных рассказах Высоцкого — не только предмет воспоминания, но и своеобразная жизнетворческая утопия. К середине 1970-х годов он уже обрел огромную аудиторию, но продолжал лелеять в душе ретроспективный миф о равноправном сообществе «интересных людей», представляющих разные творческие сферы. Высоцкий в своем индивидуальном развитии движется от театра и кино в сторону литературы, мечтает о признании не только в качестве актера, но и в качестве поэта. Шукшин с этой точки зрения для него эталон: известный актер и режиссер, вошедший в историю культуры прежде всего как писатель.

В жизни все обстояло прозаичнее: не обнаруживается подтверждений того факта, что Шукшин намеревался снимать Высоцкого в намечавшемся фильме о Разине. Не вызвал у Шукшина восторга и легендарный таганский спектакль с Высоцким в главной роли: «Гамлет с Плющихи» — такую реплику сохранила память Лидии Федосеевой. Впрочем, спектакль этот вызвал неодобрение и у Иосифа Бродского, который, посетив его в Париже, по собственному признанию, «свалил с первого действия»¹¹³.

Массовое культурное сознание на такие факты реагирует болезненно, для него приятнее, чтобы кумиры были друзьями «по жизни». Для научной же истории литературы (и искусства в целом) очевидно, что между большими талантами больше «отталкивания», чем притяжения.

Это положение было в свое время обосновано Ю. Н. Тыняновым в статье «Достоевский и Гоголь». Ту же мысль в дальнейшем не раз формулировал по-своему и В. Б. Шкловский: «Думают, что в искусстве одно явление порождает другое. А на самом деле они сталкиваются, — тут Шкловский для наглядности ударял кулаками друг о друга. — И искра от этого столкновения — и есть новое искусство»¹¹⁴.

«Двустороннее» притяжение между творцами — не правило, а редкое исключение. Не так уж часто встречается и «одностороннее» тяготение одного таланта к другому — как это происходило у Высоцкого по отношению к Шукшину.

2. Стихи о великой смерти

«Я никогда не плакал вообще. Даже маленький когда был, у меня нету... наверное, не работают железы, правда, честное слово. <...> И когда мне сказали, что Вася Шукшин умер, у меня первый раз брызнули слезы из глаз. И вообще, всем, кому сообщали, его друзьям <...>. Андрюша Тарковский в обморок упал просто. Мы про Васю никто не ждали, что он умрет. <...> Нам казалось, что он будет очень долго жить. А я приехал из Ленинграда: бросил спектакль <...> и поехал в Москву на панихиду. Ехал на машине, ехал пять часов восемьсот километров <...>. Сто шестьдесят я как врзал, и только заправился один раз и приехал в Москву. Было очень много людей <...> Такие проводы ему устроили!.. И стояла, значит, толпа людей в Доме кино, а сверху висел портрет его. И все, что говорили люди вот... Они такую глупость говорили, по сравнению с такой великой смертью они говорили всякую ерунду. Ну потому что нету слов, которые рядом с такой большой смертью...»¹¹⁵ [4, с. 268–269].

Так Высоцкий рассказал 17 сентября 1975 г. на одном домашнем выступлении в болгарском городе Велико-Тырново о смерти Шукшина и последовавших событиях. Вскоре после похорон им было написано произведение «Памяти Василия Шукшина», существующее и как песня, и как «письменное» стихотворение.

Приведем текст фонограммы авторского исполнения (текстологическая подготовка А. Е. Крылова):

Еще — ни холодов, ни льдин,
Земля тепла, красна калина, —
А в землю лег еще один
На Новодевичьем мужчина.

Должно быть, он примет не знал, —
Народец праздный суесловит, —
Смерть тех из нас всех прежде ловит,
Кто понарошку умирал.

Коль так, Макарыч, — не спеши,
Спусти колки, ослабь зажимы,
Пересними, перепиши,
Переиграй, — останься живым.

Но, в слезы мужиков вгоняя,
Он пулю в животе понес,
Припал к земле, как верный пес...
А рядом куст калины рос —
Калина — красная такая...

Смерть самых лучших намечает —
И дергает по одному.
Такой наш брат ушел во тьму! —
Не поздоровилось ему, —
Не буйствует и не скучает.

А был бы «Разин» в этот год...
Натура где? Онега? Нарочь?
Все — печки-лавочки, Макарыч, —
Такой твой парень не живет!

Вот после временной заминки
Рок процедил через губу:
«Снять со скуластого табу —
За то, что он видал в гробу
Все панихиды и поминки.

Того, с большой душою в теле
И с тяжким грузом на горбу,
Чтоб не испытывал судьбу, —
Взять утром тепленьким с постели!»

И после неременной бани,
Чист перед богом и тверез,
Вдруг взял да умер он всерьез —
Решительней, чем на экране¹¹⁶.

Высоцкий соотносит реальную смерть Шукшина с его гибелью «на экране» в роли Егора Прокудина в финале фильма «Калина красная». Довольно прозрачно обыгрываются названия других шукшинских фильмов — «Живет такой парень», «Печки-лавочки». В строке «Такой наш брат ушел во тьму», по-видимому, содержится аллюзия на название еще одного фильма — «Ваш сын и брат».

Переживание безвременной кончины Шукшина сочетается здесь с моментом творческого перевоплощения автора в героя. Шукшин пред-

стает не только пишущим сценарии и снимающим фильмы («Пересними, перепиши»), но и играющим на гитаре («Спусти колки, ослабь зажимы»). Примечателен и эпитет «скуластый»: это общая черта в обликах Шукшина и Высоцкого. самого себя он в стихотворении «Памятник» (1973) тоже изобразил «скуластым», поставив в вину создателям своего будущего монумента искажение его реального лица:

Только с гипса вчистую стесали
Азиатские скулы мои.

Эти не сразу бросающиеся в глаза детали говорят о том, что прощание с Шукшиным было для Высоцкого своеобразной репетицией собственного ухода из жизни.

По утверждению Высоцкого, он исполнил «Памяти Шукшина» как песню лишь однажды, и магнитофонная запись «случайно разбрылась»¹¹⁷. В своих выступлениях он подчеркивал, что данный текст он писал прежде всего как стихи.

Стихотворная версия этого произведения была больше по объему. Вскоре после написания вещи Высоцкий предпринял безуспешную попытку публикации ее в журнале «Аврора». В сохранившейся журнальной машинописи стихотворение открывается строфой:

Мы спим, работаем, едим, —
А мир стоит на этих Васях.
Да он в трех лицах был един —
Раб сам себе, и господин,
И гражданин — в трех ипостасях!¹¹⁸

Строки совсем не напевные, рассчитанные на декламацию. То же можно сказать и о четверостишии, которое располагалось между четвертой и пятой строфами «канонического» текста:

Был прост и сложен чародей
Изображения и слова.
Любил друзей, жену, детей,
Кино и графа Льва Толстого¹¹⁹.

Высоцкому довелось однажды слышать в Доме журналиста выступление Шукшина, где тот говорил о Льве Толстом. В этой безыскусной строфе интересно также определение «прост и сложен», которое можно считать и самохарактеристикой Высоцкого.

Высоцкому случалось декламировать публично и основной текст произведения, известного в песенном варианте. Автор наивно верил, что этот сюжет поможет ему выйти на печатные страницы. Однако в конце концов ему пришлось отдать «Памяти Василия Шукшина» в неподцен-

зурный альманах «Метрополь» (1979), где он был помещен с добавлением десятой строфы:

Гроб в грунт разрытый опуская
Средь новодевичьих берез,
Мы выли, друга отпуская
В загул без времени и края...
А рядом куст сирени рос.
Сирень осенняя. Нагая...¹²⁰

Присутствие Высоцкого на похоронах Шукшина в некоторых источниках оспаривается: утверждается, что он был только на прощании в Доме кино. Сам Высоцкий рассказывал: «И потом поехали все на Новодевичье кладбище, стали искать место. <...> Там его похоронили <...> Женя Евтушенко написал стихи на смерть Шукшина, там несколько очень хороших строк было. Но они были такие “однодневные” стихи, под впечатлением»¹²¹.

Стихов на смерть Шукшина было написано немало. И однодневных, и поэтически изошренных — как, например, «Смерть Шукшина» А. Вознесенского с виртуозно-метафорическим финалом:

Занавесить бы черным Байкал
Словно зеркало в доме покойника.

Однако сорок лет спустя чаще вспоминают стихи Высоцкого, вызывающе простые, стилистически негладкие и рискованно-незащищенные.

3. В. Шукшин и В. Высоцкий как художники слова

Сопоставление художественных систем Шукшина и Высоцкого — задача для большого многоаспектного исследования. Реальным основанием для сравнения мне представляется *новеллистичность* творческого мышления двух мастеров.

Оба они размышляли над самой природой новеллистического жанра. У Шукшина об этом свидетельствует «Раскас» — произведение, построенное как «рассказ в рассказе». Безыскусный «раскас» шофера Ивана Петина — это пример того материала, с которым работал Шукшин, обрабатывая житейские события и устную речь по законам искусства.

Высоцкий же, беседуя в 1967 г. с ленинградским литературоведом Ю. А. Андреевым, особо отметил: «Я стараюсь строить свои песни как новеллы, чтобы в них что-нибудь происходило»¹²² (отметим переключку с шукшинским: «Что с нами происходит?»).

Здесь возникает необходимость разграничения рассказа и новеллы как двух разновидностей жанра рассказа в широком смысле. Мне доводилось не раз писать на эту теоретическую тему, но от слишком деталь-

ного в нее погружения остановило следующее саркастическое суждение Валентина Катаева в его произведении «Алмазный мой венец», — в том месте, где речь идет об Исааке Бабеле: «Конармеец верил в законы жанра, он умел различить повесть от рассказа, а рассказ от романа. Некогда и я придерживался этих взглядов, казавшихся мне вечными истинами. Теперь же я, слава богу, освободился от этих предрассудков, выдуманных на нашу голову литературоведами и критиками, лишенными чувства прекрасного»¹²³.

Воздержимся от слишком мудреных дефиниций и ограничимся указанием лишь на два признака «новеллистичности» — в отличие от «рассказовости».

Один признак — формальный, это наличие неожиданного финала, «пуанта». Тяготение к сжатому повествованию с парадоксальным поворотом в конце, умение вовремя поставить точку в равной мере характерно для Шукшина-рассказчика и Высоцкого как автора сюжетных песен.

Второй признак новеллистичности — содержательный, это амбивалентность нового смысла, столкновение двух разных и при этом равноправных точек зрения на происходящее. Ф. де Санктис в своем разборе «Декамерона» назвал новеллу «навязчивой идеей»¹²⁴.

У Шукшина есть, конечно, и «чистые» рассказы с ровным течением сюжета (скажем, «Шире шаг, маэстро!» или «Непротивленец Маркар Жеребцов»), но более характерны для него драматичные новеллы с «навязчивой идеей», требующие читательского сотворчества и в то же время не поддающиеся однозначному истолкованию. Таковы «Срезал», «Сураз», «Материнское сердце», «Мой зять украл машину дров» и многие другие.

В художественной системе Высоцкого песни-новеллы отчетливо преобладают над лирическими монологами (такими, как песня «Я не люблю»). В русле нашей темы я приведу в качестве примеров те сюжеты и характеры Высоцкого, которые перекликаются с шукшинскими. Подчеркну, что речь идет о типологическом сходстве, а не о прямом влиянии и тем более не об «интертекстуальности», поскольку прямыми данными о знакомстве Высоцкого с конкретными рассказами Шукшина мы не располагаем (как, впрочем, неизвестны какие-либо отзывы Шукшина о конкретных песнях Высоцкого).

Путь Высоцкого-поэта начинается с так называемых «блатных» песен, точнее — с иронических стилизаций на темы криминального мира. Нестандартность подхода к теме состоит в том, что автор перевоплощается в небезупречных персонажей, сочувствует им и таким способом выявляет социальные предпосылки преступности. В этом смысле и персонаж песен «Серебряные струны», «Тот, кто раньше с нею был», «Все позади — и КПЗ, и суд...» могут быть сопоставлены с Витькой Борзенко-

вым из рассказа «Материнское сердце» (1969). Тема матери присутствует и у Высоцкого:

Мать моя — давай рыдать,
Давай думать и гадать,
Куда, куда меня пошлют.

Образ этот и у Шукшина, и у Высоцкого, безусловно, восходит к фольклорному сознанию, как и образ коварной подружки или неверной невесты, доводящей героя до преступления.

«Чудик» — одно из художественных открытий Шукшина. И о житейской значимости этого литературного типа свидетельствует то, что эквиваленты (не аналогии!) его мы находим во многих песнях Высоцкого, новеллистически организованных. «Чудиком» может быть назван и Коля из песенной дилогии «Два письма», и спившийся снайпер, сидящий в ресторане, и впавший в глобальный загул персонаж песни «Ой, где был я вчера». А самым «шукшинским» из произведений Высоцкого я назвал бы «Смотрины» (1973), герой которой причудливо сочетает ехидство с ранимостью, а бесшабашность — с неизбежным одиночеством:

А я стонал в углу болотной выпью,
Набычась, а потом и подбочась, —
И думал я: а с кем я завтра выпью
Из тех, с которыми я пью сейчас?!

Неоднозначность нравственной оценки персонажа — в этом и новеллистичность мышления Шукшина и Высоцкого, и художественная новизна сюжетов, ими созданных. Характеры Шукшина и Высоцкого — это отнюдь не слепки с реальных людей, а сложные, внутренне парадоксальные образы. Возьмем, к примеру, новеллу Шукшина «Срезал» (1970) и песню Высоцкого «Товарищи ученые» (1972). В обоих случаях перед нами деревенский житель, критически настроенный по отношению к научной интеллигенции. Если воспринимать это как однозначную сатиру, то оба — персонажи «отрицательные». Шукшинский Глеб Капустин возводит поклеп на приехавших из Москвы «кандидатов», а персонаж Высоцкого считает лучшим применением для «доцентов с кандидатами» участие в заготовке картофеля на Тамбовщине. Оба сельских демагога в своих рассуждениях доходят до абсурда.

Однако стоит присмотреться к оттенкам. Сошлюсь на свой читательский опыт. Когда я, заканчивая МГУ, впервые читал новеллу «Срезал», то не мог не признать известную справедливость слов Глеба Капустина: «Есть кандидаты технических наук, есть — общеобразовательные, эти, в основном, трепологией занимаются».

Под «общеобразовательными», конечно, имеются в виду многочисленные квазигуманитарии — преподаватели «научного коммунизма»,

истории КПСС, марксистско-ленинской философии и прочих псевдонаук. Кто станет спорить с тем, что эти товарищи занимались «трепологией»?

А вот начало разговора Глеба с Костей Журавлевым:

«— В какой области выявляете себя? — спросил он.

— Где работаю, что ли? — не понял кандидат.

— Да.

— На филфаке.

— Философия?

— Не совсем... Ну, можно и так сказать.

— Необходимая вещь. — Глебу нужно было, чтоб была — философия».

Вроде бы перед нами невежественный человек, не понимающий, что филфак — это филологический факультет. Но в 1971 г. Сергей Аверинцев публикует статью «Похвальное слово филологии», где говорит о филологии как о «школе понимания». По сути, там идет речь о том, что истинный филолог должен быть философичным, и притом не в марксистско-ленинском смысле.

Конечно, Глеб — демагог, но и Костя не на высоте: не прошел он истинную «школу понимания». Шукшин условно уравнивает столь разных героев — с целью обретения объемной, «стереоскопичной» истины.

Та же ситуация с «духовным братом» Глеба Капустина, обращаясь к «товарищам ученым» в песне Высоцкого. Казалось бы, его позиция заведомо абсурдна. Но вот интерпретация, предложенная одним из тех самых «товарищей ученых» — Юрием Батуриным — физиком, юристом, а впоследствии и космонавтом. Помимо очевидного осуждения порочной практики отправки ученых «на картошку», он видит и другой смысл — критическое отношение к ученым: «Второй смысловой слой — иронизирование над основным занятием ученых (“запутались в нулях”), и, надо признаться, во многом это иронизирование справедливо»¹²⁵.

И Шукшин, и Высоцкий, обращаясь к теме «интеллигенция и народ», не ведут игру «в одни ворота», а вживаются в каждую из противоположных социально-психологических позиций. Поэтому их новеллистическое творчество становится глубокой и многозначной самокритикой русского народа. Не дистанционно-высокомерным осуждением, а именно самокритикой, честность и страстность которой обеспечивает ей катарсический, позитивный потенциал.

Шукшин и Высоцкий как художники уверенно перешагнули в XXI в. В своих произведениях они соединили предельную естественность с творческой изобретательностью, жизненную достоверность со смелым вымыслом, трагическую серьезность с демократическим юмором.

Сюжеты и характеры Шукшина и Высоцкого дают ключ к пониманию многих сторон современной общественно-политической реальности. А главное, пожалуй, — то, что при всей своей беспощадной правдивости Шукшин и Высоцкий дают нам сегодня заряд жизнелюбия, поддерживают в нас веру в истинные и вечные ценности.

ЖИВОЕ СЛОВО ГЕННАДИЯ АЙГИ

Наряду с привычным терминологическим сочетанием «разговорная речь» в русистике существует категория «разговорный язык» (РЯ). Отличие РЯ от кодифицированного литературного языка обнаруживается в определенных условиях: «Кроме неофициальности отношений между говорящими, для РЯ необходимы: неподготовленность речевого акта и непосредственное участие говорящих в речевом акте»¹²⁶, — отмечает М. В. Панов.

Специфика разговорного языка в полной мере обнаруживается в речевой практике Геннадия Айги, которая мне знакома по опыту неформального общения с поэтом, начавшегося в декабре 1988 г. во время Дней русской поэзии в Гренобле и Париже.

Устная речь Геннадия Айги резко отличалась от его письменной речи, она была отмечена спонтанностью, разговорной сбивчивостью, полным отсутствием какой-либо ораторской техники и риторической организованности.

Айги был неизменно сориентирован на собеседника, для него естественной ситуацией было «молчание вдвоем», он не пользовался неформальными разговорами для озвучивания заранее заготовленных речей. Его излюбленный прием — построение высказывания с опорой на предыдущую фразу собеседника с вычленением в ней ключевого слова.

В самом начале знакомства мы с Айги перешли на «ты», и это было с его стороны не знаком богемной фамильярности, но свидетельством диалогического контакта («ты еси»¹²⁷, по Вяч. Иванову и М. М. Бахтину). То, что он говорил одному собеседнику, не могло быть автоматически переадресовано другому. Ни разу мне не довелось слышать от него то, что Ахматова с некоторой долей самоиронии называла «пластинками», т.е. «особый жанр устного рассказа, обкатанный на многих слушателях»¹²⁸. К пространным разговорным нарративам он вообще не был склонен.

В 1991 г., работая в Литературном институте, я организовал (при деятельной помощи Виктора Куллэ) конференцию «Постмодернизм и мы». Реально говоря, это был своеобразный съезд представителей неофициальной литературы с участием некоторых мэтров из литературного исте-

блишмента (А. Г. Битова, А. А. Вознесенского). Айги выступал в самом начале. Речь его была искренней и эмоциональной, но не очень отчетливой. Выловив из моего вступительного обращения слово «пошлость», он сделал его ключевым в своем выступлении. Причем если у меня оно обозначало советскую литературную рутину, то Айги применил его прежде всего к постмодернизму как таковому и в особенности к поэтическому концептуализму.

Слово «постмодернизм» тогда только становилось модным брендом, оно несло в себе значение бунтарства и сопротивления. Айги же увидел в нем антитезу авангарда, опасный дух вторичности и литературщины. Об этом полезно напомнить сегодня, когда имя Айги порой соседствует в перечислительных обоях вместе с именами Пригова и Рубинштейна, которые всегда были ему внутренне чужды. Нетрудно найти этому подтверждение в эссеистике Айги (в частности, в книге «Поэзия-как-Молчание»), в его разных интервью. Но это уже литературный и публичный разворот того единого смысла, который изначально был обозначен в живой разговорной речи синтетическим концептом «пошлость».

У Айги в ситуации диалога рождались (именно рождались, а не «творились») комплексные словообразы, полисемантические концепты, понятные только ему и собеседнику. Таким было у него слово «физиология» и производные от него. Теперь, уже задним числом, можно проанализировать его семантический диапазон в речи Айги.

Во-первых, этим словом он обозначал интимную жизнь художника, которая, по его мнению, не должна быть предметом читательского и исследовательского внимания: «Это все физиология». На этой почве у Айги возникали некоторые трения в отношениях с первым его другом, первым исследователем и переводчиком Леоном Робелем. Книга Робеля «Айги» (впервые вышедшая во Франции в 1993 г., а затем в расширенном варианте и в переводе Ольги Северской выпущенная московским издательством «Аграф» в 2001 г.) написана в европейском «формате», с достаточно подробным освещением личной жизни поэта. Мне это представляется вполне оправданным, и я высоко оценил еще французскую версию на страницах журнала «Вопросы литературы». Однако вопрос о границах дозволенного в этой сфере, о соотношении житейской и творческой сторон писательской биографии всегда останется дискуссионным. Должен сказать, что острапяющее словечко Айги «физиология» постоянно напоминало мне о моральной ответственности биографа при написании трех моих книг в серии «Жизнь замечательных людей».

Во-вторых, он применял это слово, характеризуя восторженную реакцию аудитории на выступления «эстрадных» поэтов, вспоминая легендарный стихотворный бум периода «оттепели». Таково значение

слова «физиологично» и в приводимой ниже нашей с ним беседе 1994 г. Устное, разговорное слово более диалогично, чем письменное. Лично я до сих пор сохраняю диалогическую, полемическую на него реакцию. То горестно соглашаюсь с Айги, то думаю: нет, все-таки в читательском восторге той поры было нечто истинное и осмысленное.

В-третьих, размышляя о природе национализма, Айги сравнил чрезмерную любовь к собственному этносу с чисто физиологической любовью к женщине, с сексуальным чувством, лишенным духовного содержания. Это прозвучало в том же газетном диалоге как итог нашего долгого обмена мнениями на этот счет. Конечно, это образное сравнение, а не строгое научное суждение (*comparaison n'est pas raison*, как говорят французы). Однако само сопряжение национальной проблемы с сексуальной сферой, полагаю, имеет большую антропологическую перспективу и заслуживает внимания ученых-гуманитариев.

Еще один неканоничный и очень индивидуальный речевой оборот Айги — «религиозная грязь». Он возникал по ходу наших разговоров о православном ригоризме, о различных спекуляциях верой в литературе и искусстве. Это, конечно, выражение резкое, что называется, «не для печати». Но оно помогало очистить умственное пространство, провести новую границу, по одну сторону которой оставались ханжи и фарисеи, а по другую — люди честные и искренние, причем как верующие, так и неверующие.

До некоторой степени мысль о «религиозной грязи» находит параллель в одной притче из книги «Поэзия-как-Молчание»:

«В церковном хоре один из певчих вошел в раж. Отец Т. схватил его за чуб и стал трясти: “Ишь, заливаешься! Замолчи, — *не в тебе дело!*”»

Пожалуй, и мы — иногда — слишком «заливаемся» очень уж “нашими” акафистами».

Для Айги истинное религиозное чувство несовместимо с эгоцентрической гордыней («*не в тебе дело!*») и с гедонистическим упоением («раж»). Оба этих греха водятся за многими воцерковленными интеллектуалами. Сочетание гордыни и гедонизма и назвал Айги «религиозной грязью». Это сугубо устное словосочетание звучит и резче, и действеннее, чем выражение «впадение в прелесть» из языка церковных проповедей.

Можно говорить и о невербальных элементах «Айги-дискурса». Таков смех поэта. Не помню, чтобы Айги смеялся *над* кем-нибудь. Свое осуждение чьих-то дурных поступков, свое эстетическое неприятие каких-то художественных явлений он всегда высказывал в сугубо серьезной форме, не прибегая к комизму. Смех был у него скорее позитивно-одобрительной реакцией.

На одном своем вечере он как-то читал (держа в руках текст) стихотворение «Теперь всегда снега». И когда звучал стих «снега мой друг снега», мне пришла в голову немудреная параллель с более чем известным полустихом Пушкина: «Пора, мой друг, пора...» Вообще-то Айги свободен от постмодернистского цитатного недуга, и отсутствие у него «интертекстов» я считаю достоинством, свидетельством подлинной поэтической оригинальности. Но разобрало любопытство: случайная тут переключка или осознанная?

Услышав мой вопрос, Айги радостно расхохотался. Смеялся долго, так ничего и не ответив в итоге. Но я понял, что означает его смех и его молчание: «Да, я как Пушкин». Однако произнесение такой реплики вслух было бы для Айги физически невозможным. Это было бы, помимо прочего, разрушением диалогического контакта и выходом в монологическое пространство.

Устный монолог для Айги не характерен. В этом смысле любопытно сравнить его с другим крупнейшим поэтом-новатором последней трети XX в., другим, условно говоря, классиком «постфутуризма» — Виктором Соснорой. Если устная речь Айги исключает малейшее актерство, то Соснора — «человек-артист», для которого любое место встречи становится сценой, а любой собеседник — слушателем-зрителем. Айги взаимодействует с каждым отдельным человеком диалогически, Соснора же сразу включается в авторитарный монолог, который адресован всем сразу и никому в отдельности, с использованием заранее заготовленных «пластинок» (по ахматовскому выражению). Языковая избыточность и прихотливость такого монолога слишком «роскошна» для простого человеческого общения.

В плане исторической типологии речевое поведение Айги сходно с речевым поведением Блока, говорившего по преимуществу краткими репликами и создававшего особый контекст при общении с каждым собеседником. Соснора же продолжает, пожалуй, линию Виктора Шкловского, также говорившего в быту отточенными афоризмами и видевшего в собеседниках прежде всего «публику». Таковы две диаметрально противоположные модели устного литературского дискурса, между этими полюсами существует множество промежуточных случаев.

Притом что устная речь Айги, естественная и контактная, по всем признакам отличается от его художественно организованной стихотворной речи (вполне соответствующей формуле Ю. Н. Тынянова из статьи «Промежуток»: «Стих — трансформированная речь; это — человеческая речь, переросшая сама себя»¹²⁹), — при всей этой разнице между устным словом поэта и его стиховым словом существует глубинная содержательная связь. Создаваемые поэтом коммуникативные ситуации обладают онтологической достоверностью, и то, что может

казаться «художественным экспериментом», находит порой неожиданное подтверждение в быту.

Книга «Тетрадь Вероники. Первое полугодие дочери» построена на явной условности: отец ведет диалог с еще не умеющей говорить дочерью. В нашей семейной библиотеке имеется экземпляр книги, вышедшей в издательстве «Гилея» в 1997 г., с инскриптом на титульном листе: «любимая книга любимым друзьям Лизе — Оле — Володе».

Случается так, что Лиза Новикова, написавшая свою первую статью об Айги еще в студенческие годы, осенью 2005 г. звонит поэту как журналист, с профессиональными вопросами. Беседа вдруг прерывается криками Лизиной дочери Клавды, которой в ту пору еще не было года. Казалось бы, неудобная ситуация, тем более что Геннадий Николаевич уже тяжело болен. Однако Айги не испытывает ни малейшей неловкости и проявляет реальный интерес к новому потенциальному собеседнику. «Голос как у Оли», — отмечает он. Диалог не прерывается.

И сегодня вступить в диалог с поэтом может каждый, кто, открыв его книгу в том месте, где помещено «стихотворение-взаимодействие» под названием «Страницы дружбы», вложит между двумя страницами, сообразно завещанию Айги, «лист, подобранный во время прогулки»¹³⁰.

В качестве приложения к настоящим заметкам вниманию читателей предлагается беседа их автора с Геннадием Айги, состоявшаяся 10 марта 1994 г. и опубликованная затем в «Общей газете» (1994. 18–24 марта. № 11/36).

Геннадий Айги: «Новаторы сменились новоришами»

Владимир Новиков. Отовсюду доносятся жалобы: поэзия, дескать, в наши дни утратила свой престиж. Критики жалуются на стихотворцев, стихотворцы на государство и читателей, на девушек, которые раньше охотнее всего влюблялись в поэтов, а теперь предпочитают коммерсантов. Что же происходит: разрушается уникальная связь между поэзией и обществом или же начинается нормальная жизнь?

Геннадий Айги. Во времена необычных, фантастических успехов Вознесенского и Евтушенко я случайно попал на поэтический вечер в клубе, где мне удалось на один день вывесить работы художника Владимира Яковлева. Я к Андрею хорошо отношусь, по-человечески хорошо. В зале происходило что-то гипнотическое, и это меня удивило, потому что стихи, на мой взгляд, были несколько механистичны, суховаты и не должны были действовать на эту молодую среду — девушек было, конечно, больше — так физиологично, как это чувствовалось и проявлялось. Это была своеобразная — назовем новым словом — тусовка, брачный пери-

од бабочек. Поэзия играла провоцирующую роль. Я подумал: многие ли будут потом это читать и этим жить? А если девушки сейчас любят коммерсантов, то что плохого? Ведь не только за деньги их любят — в них воплощается энергия, живость. Мне всегда было все равно, как к поэзии относится тот или иной класс, тот или иной слой общества.

— А было ли одиночество, недовольство читателем, страдание от непонимания?

— Одиночество — очень полезная вещь в воспитании. В монастыре жили так, чтобы не очень уж говорить, а больше думать. И еще замечательная вещь для человека, если он действительно поэт, — долгое невнимание к нему. Полезно самовоспитываться в молчании и непризнании, потому что тогда человек страдает вместе со временем и природой, становится внимателен к жизни. Но если невнимание перерастает в неуважение, в растаптывание личности, то это губительно и даже смертельно. Некоторые, правда, и это выдерживают.

Сейчас у нас стало, как в Европе, легко издать книжку. Но как тогда выделиться? И возникает развращающее стремление выделиться как угодно и чем угодно.

Моему поколению — а к нему я отношу Высоцкого, художников Анатолия Зверева и Владимира Яковлева, композиторов Сою Губайдулину, Андрея Волконского и Валентина Сильвестрова — выпало жить в невероятную эпоху необычных испытаний. Может быть, это звучит кошунственно, но, когда ломают кости в колесе, — для искусства это еще не так страшно, потому что человек сопротивляется изо всех сил и получается большая отдача. Это еще жизнь, страшная жизнь, убийство, но не смерть. Но когда общество мертво насквозь — а это и есть брежневщина, когда искусство не очень-то и бьют, а его просто нет — вот это самое страшное. Мы прошли это испытание, кто выдержал — тот выдержал. Потери были большие. Нам дали огромное время внутренней свободы, мы находились один на один с серьезностью жизни. Но я хотел бы сказать, что, конечно же, специально устраивать это не надо.

— В нашем жаргонном литературном обиходе все необычное, нестандартное именуют авангардом. При этом утрачивается историческая связь между художественными этапами. Есть ли в современной нетрадиционной поэзии подлинно авангардное, хлебниковское начало?

— По-моему, следующий после эпохи Возрождения гигантский сдвиг — это импрессионизм, впервые в истории человечества поставивший субъективное начало выше объективного и сделавший его доступным, приемлемым для всех. В этот же процесс входит и авангард, нетерпеливо ринувшийся на добывание из будущего — для сегодняшнего. Футуристы — Хлебников, Маяковский — появились одновременно с Эйнштейном, воздухоплаванием, это эволюционный скачок в постижении человеком мира. Сейчас много пишут чепухи, связывая авангард

с большевизмом. Когда стали унижать Малевича, Филонова и началась глазуновщина, наш старый друг из Голландии сказал: ну как же они не понимают, что движение величайшего новаторства происходило одновременно почти во всех европейских странах и реакция на него была та же, что и у нас. Это явление интернациональное.

Совершенно безобразно прошло столетие Маяковского — это неуважение к нашему достоянию, к мастеру, к единственному русскому, оказавшему огромное влияние на мировую поэзию. А сейчас авангардного состояния в русской поэзии, т.е. нового, небывалого, на мой взгляд, нет. Новаторы сменились нуворишами.

— **Теперь самым новым в русской поэзии критики, в том числе и зарубежные слависты, считают соц-арт и цитатность: Пригов, Кибиров...**

— Когда дают вторичный концепт — это явление сочинительства, мертвечины, литературщины. Такая поэзия паразитарного типа была и в XIX в. Соц-арт живет на огромном трупе соцреализма, оказывая ему слишком много чести.

— **Слово «интернационализм» теперь ассоциируется исключительно с коммунизмом, но ведь культура нуждается в контакте между нациями...**

— Я переводил на чувашский язык французов, поляков, венгров, сейчас перевожу шотландцев, бретонцев и шведов. Чувашский язык должен освоить реалии современного мира, и это пока что можно сделать только путем перевода. В прежнее время была не только официальная «дружба народов», но и реальная дружба между людьми искусства — вопреки политической системе. Варлам Шаламов, аскетический, чистый и твердый человек, говорил о национальной проблеме: это существует. Я долго думал о событиях в Югославии, на Кавказе и пришел к выводу, что любовь к собственной нации похожа на физиологическую любовь к женщине. И когда человек идет убивать только за то, что тронули его народ, — это низкая страсть, здесь нет того духовного возвышения собственного народа, которое создается культурой.

ЛИЧНОСТЬ И ПРИЕМ

Довлатов, Бродский, Соснора

И жизнь, и смерть эстетически значимого писателя принадлежат литературной истории, даже исторической поэтике. Не склонный ни к мистике, ни к мифологизации, Тынянов в «Промежутке» (1924) дал пример рефлексии на эту тему: «У нас нет поэтов, которые бы не пережили смены своих течений. Смерть Блока была слишком закономерной». Действительно, завершился и символизм как течение, и исчерпан был блоковский индивидуальный способ символизации — динамиче-

ский музыкальный оксюморон (от «невозможное было возможным» до «святой злобы»). Естественно, это координировалось и с социальной историей: утопия не сбылась, революционная злоба оказалась отнюдь не святой, а невозможное осталось невозможным еще на сотню лет.

Тыняновские слова о Блоке были продиктованы не умозрением, а чувством истории, которая течет в кровеносных сосудах литератора. Тынянов мог жестко говорить о явно преждевременной (по-человечески) кончине Блока, поскольку знал, что и его собственная жизнь будет недолгой. Он умрет в 49 лет (как потом и Довлатов), и его смерть тоже будет «слишком закономерной».

Смерть как прием — такая возникает тема, неподвластная позитивистскому постижению. Прием в данном случае осуществляется не столько самим писателем, сколько тем его Соавтором, который дает жизнь художнику и соучаствует в его творениях. Исследователь литературы, каких религиозных (или антирелигиозных) взглядов он ни придерживался бы, имеет, в отличие от легендарного Лапласа, ощутимую *besoin de cette hypothèse*. Имея дело с литературными судьбами, никак невозможно, подобно булгаковскому персонажу, быть уверенным, что «жизнью человеческой» «сам человек и управляет».

Речь пойдет о трех мастерах русского слова, трех творцах «петербургского текста». О трех доминантных приемах и трех способах литературного отношения к смерти.

Довлатов. Автология, или Смерть как смерть

Термин «автология» сегодня малоупотребителен, тем не менее именно таков главный речевой прием Довлатова — употребление в художественном произведении слов в их прямом, непосредственном значении. Греческий термин легко калькируется на русский язык — «самословие», причем в славянском облике этот термин приобретает определенную осанку и горделивость: слово может работать и само по себе, используя энергию первичного значения.

К «самословию» пришел в конце жизни Пушкин — и как поэт, и как прозаик. Его легендарной автологической фразой «Гости съезжались на дачу...» пользовался как трамплином Лев Толстой, затеявая «Анну Каренину». В «самословии» может (именно может) таиться своя магия. Магия обнаженности. Вспомним расхожую цитату из Л. Толстого, на этот раз негативного плана: «Повести Пушкина голы как-то». Много появилось потом филологических адвокатов у Пушкина, но ни разу в качестве свидетеля защиты не привлекли нормального здорового читателя. Не спросили у него: какой прозой он больше наслаждается — голой или одетой?

Признаюсь, и сам я не сразу уразумел, почему это Довлатов так гордился собственной фразой: «Завтра же возьму напрокат фотоувеличитель», о чем написал Александр Генис в своей известной книге. А все дело в том, что на этой фразе ничего не надето. И таких у Довлатова в каждом произведении — целый гарем. Естественно, все фразы не могут быть одинаковыми, без тропов не обойтись, но эстетически маркированными являются именно такие, где каждое слово равно самому себе. Кстати, здесь и объяснение известной довлатовской причуды: в предложении не должно быть двух слов, начинающихся с одной и той же буквы, — это делалось для того, чтобы каждое слово было одиноким и свободным, чтобы не возникало никаких созвучий и паронимических аттракций. Чтобы слова не вступали друг с другом в незаконные связи помимо авторской воли.

Понятное дело, что такая система на первый взгляд уступает, проигрывает декоративной стилистике. Но послевкусие она создает более стойкое. Содержательная функция довлатовской стилистики точно определена Андреем Арьевым: это отражение авторской «заниженной самооценки», которая имеет своей оборотной стороной «чувство собственного достоинства». А литературное пижонство, стилистическое самолюбование сначала дает кратковременно-иллюзорный выигрыш, а потом обращается читательским отторжением. «...Ибо всякий возвышающий себя унижен будет, а унижающий себя возвысится» (Лк, 18, 14). Это достаточно авторитетное положение распространяется и на эстетическую сферу.

Литературный талант, на мой взгляд, — это природная связь приемов языка с приемами композиции. Остальное — факультативно. У настоящего писателя фраза — молекула целого произведения, а произведение эквивалентно каждой фразе. Автология у Довлатова противится удлинению синтаксического предложения, образованию сложносочиненных или сложноподчиненных наростов. Фраза Довлатова новеллистична, а сцепление фраз обеспечивает постоянную динамику. «Зеки его презирают. И в случае чего — не пощадят», — читаем в «Зоне». Тут и простое предложение разрезано на два. И пауза, обозначенная точкой, — концентрация драматизма.

«Самословие» Довлатова противостоит и советским красотам стиля, и творческой амбициозности шестидесятнического модернизма, и той культурной кичливости да невыносимой болтливости, которыми отмечен русский постмодернизм. Говорить о жизни самыми простыми и быстрыми словами — это идти против всех и остаться в одиночестве. Пока читатели не подспеют.

Своеобразную апологию автологии находим в рассказе «Хочу быть сильным». Иносказание как таковое здесь предстает литературным штампом, и именно систему иносказательных клише отстаивает поучающий автора «бородатый литсотрудник»: «— Здесь у вас сказано:

“...И только птицы кружились над гранитным монументом...” Желательно знать, что характеризуют собой эти птицы? — Ничего, — сказал я, — они летают. Просто так. Это нормально. — Чего это они у вас летают, — брезгливо поинтересовался редактор, — и зачем? В силу какой такой художественной необходимости? — Летают, и все, — прошептал я, — обычное дело...»

Кстати, советские редакторы подобными квазиэстетическими разговорами прикрывали конъюнктурно-цензурные соображения. За претензиями к «качеству текста», к отсутствию в нем некоей «художественной необходимости» нередко таилась элементарная «непроходимость» произведения ввиду его недостаточной «советскости». Впрочем, идеология и поэтика здесь парадоксально пересекались. Как у Андрея Синявского с советской властью были «стилистические разногласия», так и у Довлатова. Советский язык изобиловал дешевой метафоричностью: население страны называлось «строителями коммунизма», молодые люди — «сменной» и т.п. Первый из «Донатовичей», став Абрамом Терцем, противопоставил этому беспощадный гротеск. Второй, став Довлатовым, пошел по пути честной автологии, т.е. названия вещей своими именами. Зоны — зоной, компромисса — компромиссом, чемодана — чемоданом... Довлатовские заглавия — апофеоз «самословия». Порой в них есть иронический привкус, но без саркастического надрыва. Слово — чистая сущность: «Заповедник», «Филиал», «Иностранка».

Довлатов сознательно отказывался от метафоричности — притом, что техникой сравнения владел недурно. Вспомним рассказ «Чирков и Берендеев», где племянник приезжает к дяде с самогоном, налитым в резиновую грелку: «Грелка, меняя очертания, билась в его руках, как щука». Зримо и пластично. Но, по-видимому, с какого-то момента Довлатов почувствовал, что обилие сравнений мешает его индивидуальному ритму, снижает темп речи. Недаром он называл себя именно рассказчиком. В живом рассказе, сориентированном на устную интонацию, на контакт с читателем, обильная изобразительность всегда будет нарочита, а то и нелепа.

В «Заповеднике» имеется выразительный пассаж, иллюстрирующий вышесказанное. Это сцена знакомства главного героя с кузеном его подруги Тани. Эпизод решен в буффонной манере. Когда кузен представляется, герою-рассказчику слышится: «Эрих-Мария», хотя тот на самом деле Эдик Калинин. Описание Эдика дано как каскад сравнений, по преимуществу пейоративных:

«Братец выглядел сильно. Над утесами плеч возвышалось бурое кирпичное лицо. Купол его был увенчан жесткой и запыленной грядкой прошлогодней травы. Лепные своды ушей терялись в полумраке, форпосту широкого прочного лба не хватало бойниц. Оврагом темнели разомкнутые губы. Мерцающие болотца глаз, подернутые ледяною кромкой, — вопрошали. Бездонный рот, как щель в скале, таил угрозу.

Братец поднялся и крейсером выдвинул левую руку. Я чуть не застоял, когда железные тиски сжали мою ладонь.

Затем братец рухнул на скрипнувший стул. Шевельнулись гранитные жернова. Короткое сокрушительное землетрясение на миг превратило лицо человека в руины. Среди которых расцвел, чтобы тотчас завянуть, — бледно-алый цветок его улыбки».

Комичен гротескный «братец». Комичен озадаченный встречей с ним герой-рассказчик. Комичен и каскад из более чем полутора десятка сравнений. Это своеобразная пародия на прием сравнения как таковой. Смысл пародии: проза не нуждается в таком метафорическом изобилии. Приведенный пассаж читается не без напряжения, каждое сравнение — остановка, тормоз для читателя. Довлатов, конечно, нарочно перегрузил этот эпизод, чтобы потом вернуться к своему легкому дыханию и дать свободно дышать читателю. Хотя, наверное, некоторые нынешние прозаики могли бы вполне серьезно писать про «утесы плеч» и «форпост лба», да еще и гордясь при этом изысканностью своего стиля.

«Самословие» — это еще и свидетельство доверия к языку, к словесному искусству в чистом виде. «Музыка слова», «живопись слова» могут быть в прозе хороши, но только в том случае, если слово доминирует, а не подчиняется звуку (как в поэзии) или описательно-изобразительной задаче.

«От 1990-х годов остался он один. Молодые читают Довлатова, ну еще про волшебника Гарри Поттера. От 2000-х останется опять же Довлатов — и в метро, и в парте, везде. Он победил. Мы свои книги, видимо, перегрузили», — сказал Валерий Попов.

Чем же перегрузило свои книги большинство прозаиков конца XX — начала XXI в.? И чего счастливо избежал Довлатов?

Я бы ответил так: в современной «элитарной» прозе (да и поэзии тоже) читателя «грузит» никакая не сложность, а торчащий отовсюду авторский комплекс превосходства. Одни писатели по старинке кичатся своей политической оппозиционностью, тем кукишем, которые они с советских лет держат в кармане. Довлатов же не разыгрывал ни советскую, ни антисоветскую карту.

Другие продолжают исповедовать культ эстетизма, культ культуры. Довлатов стремился работать «по гамбургскому счету», но читателю этого не демонстрировал. А культура была для него не «заповедником», в котором живут эстеты-небожители, а общим для всех пространством. Общим для пишущих и читающих.

Есть еще и такая форма «перегрузки», как лингвистический фетишизм, культ Слова с большой буквы. В «Чемодане», помнится, был «приличный двубортный костюм», который, по мнению автора, «сгодился бы и для Нобелевской церемонии». Если бы на довлатовскую долю выпала такая церемония, то, полагаю, в отличие от любимого им Бродского, он не стал бы в своей лекции называть себя «средством существования языка».

Поэт или прозаик, которому язык «диктует следующую строчку», невольно возвышается над читателем, которому его родной язык ничего не диктует. Не подчинять язык себе, не подчиняться ему, а быть с ним на равных, — как и с читателем. Такая стратегия объективно сложилась у Довлатова.

Еще одним видом «перегрузки», как ни странно, оказалась та эротико-гедонистическая утопия, которая в московской литературе щедро представлена поздним творчеством Василия Аксенова, а в петербургской — прозой Валерия Попова. Секс как точка опоры. Дескать, жизнь сложна, зато ночь нежна, как шутил поповский герой-рассказчик. Но как средство контакта с читателем это сегодня не работает. Настоящие «пикаперы» и «свингеры», ставящие рекорды по сексуальной части, элитарную прозу не читают, а любителю хороших книжек не много радости оттого, что у автора прекрасные отношения с прекрасным полом. Довлатов не пошел по этому пути, хотя эротических красок в его палитре достаточно: вспомним хотя бы «Виноград».

То же и с культом дружбы, лирической утопией «нашей компании». У нас была такая яркая молодость, какой у вас не было, — примерно это говорят читателям и Аксенов, и Валерий Попов. Такова же главная гордость поэтов-шестидесятников — что питерских, что московских. А вот у Довлатова — ничего подобного: первая часть «Ремесла» по своему суровому настрою, как мне представляется, противоположна радужности соответствующих глав поповской книги «Довлатов». Конечно, каждый видит эпоху по-своему, но бесспорно, что Довлатов при встрече с читателем не изображает из себя «компанейского» парня, причастного к престижным кругам. Он честно одинок, как и всякий реальный читатель. «Компанейские» книг не читают — они тусуются, наслаждаются жизнью.

«Жизнь есть жизнь» — таков внутренний пафос «самословия». А смерть есть смерть. И здесь Довлатов тоже вошел в резонанс с читателем. Одни литераторы кичатся своей набожностью, другие — своим безверием. И те и другие над читателем возвышаются. А Довлатов...

«Быковер все дорогу молчал. А когда подъезжали, философски заметил:

— Жил, жил человек и умер.

— А чего бы ты хотел? — говорю».

Со сколькими нормальными читателями встретился и продолжает встречаться автор в этой философической кульминации «Компромисса»! С людьми, которые просто живут и просто умирают.

Близость к читателю — судьба Довлатова, но не самоцель для него. При всей «тяге к плебсу» он не переносит плоского эгалитаризма:

«Л. Я. Гинзбург пишет: “Надо быть как все”.

И даже настаивает: “Быть как все...”

Мне кажется, это и есть гордыня. Мы и есть как все. Самое удивительное, что Толстой был как все».

«Мы и есть как все». Перед лицом жизни и смерти. Довлатовская простота — факт эстетический, а не житейский. Сам он непростой человек, которому доступны интеллектуальные абстракции, и даже с «самой» Л. Я. Гинзбург в состоянии спорить на равных. Вообще соотношение простоты и сложности в литературе я проиллюстрировал бы такой тавтограммой, где все слова начинаются либо на «п», либо на «с», а в конце инерция нарушается буквой «я»:

Простой пишет просто — получается примитив.

Простой пишет сложно — получается претенциозная пустота.

Сложный пишет сложно — получается сложность.

Сложный пишет просто — получается ясность.

Первая строка — масскульт. Вторая — почти вся нынешняя элитарная проза. Третья — органичная сложность прозы Саши Соколова, Виктора Сосноры. Четвертая — случай Довлатова, редчайший.

В чем закономерность смерти Довлатова? Проще всего связать ее с августом 1990 г., когда перестала существовать цензура и все получили возможность называть вещи их именами. Автология в литературе перестала быть нужной и ушла в средства информации. Но все-таки дело сложнее. Смерть Довлатова совпала с концом литературного модернизма (включая сюда и пост-), который он изжил, победил, находясь внутри этой системы.

Довлатов расчистил пространство. Он при всей кажущейся простоте и прозрачности — «путеец языка», говоря хлебниковскими словами.

Модернизм выработал эгоцентрические приемы, отдаляющие от читателя. Довлатов изменил функцию приема — не затруднить, а облегчить чтение. За будущее читательское удовольствие заплатил собственной болью.

«Путь к новому языку лежит через взлетную полосу нормальной речи». Это суждение Ольги Новиковой в первую очередь применимо к довлатовскому «самословию». Отсюда и будет взлетать проза XXI в., приход которого в литературу немного затянулся.

Бродский. Иронический перифраз, или «...Оказалась длинной»

Довлатов и Бродский умерли живыми — в литературном смысле. Этим они резко отличаются от большинства модернистов-шестидесятников. *Nomina sunt odiosa*, но физическая смерть целого ряда премьеров нашей литературной сцены наступила лет через двадцать после смерти их литературных приемов. Шли повторы, писались мертвые тексты. Не-

которые «живые классики» продолжают и сегодня создавать такие тексты, не заметив «смерть души своей печальной». Невольно вспоминается иронический групповой портрет, нарисованный Бродским:

Те, кто не умирают, — живут
до шестидесяти, до семидесяти,
педствуют, строчат мемуары,
путаются в ногах.
Я вглядываюсь в их черты
пристально, как Миклуха
Маклай в татуировку
приближающихся
дикарей.

Об отношении Бродского к смерти достаточно полно написано в книге Льва Лосева, адекватно применившего здесь хайдеггеровскую формулу «бытие-к-смерти». Попробуем найти этому эквивалент на стилистическом уровне. Генеральным приемом Бродского, организующим всю систему приемов, мне представляется иронический перифраз. Для демонстрации его действия хочется воспользоваться стихотворением «Ист Финчли». Оно нечасто упоминается и цитируется, меж тем как поэт считал его важным для себя и в беседе с Валентиной Полухиной говорил: «Мои лучшие стихи — “Бабочка” и “Ист Финчли”». В “Ист Финчли” я решил проблему, которую не мог решить раньше. Никогда раньше я не писал о цветах. Нужен был контекст для слова “цветы”, где это слово должно было быть произнесено с определенной интонацией, оно должно было быть в конце стиха».

Эта вещь, состоящая из пятидесяти четырех стихов, являет собой максимально распространенную фразу. Существует творческий импульс краткости: она была сестрой талантов Чехова и Довлатова. А существует импульс развернутого говорения. Употребить для описания простого предмета (в «Ист Финчли» это дом садовода-любителя) как можно больше слов, зафиксировать как можно больше подробностей. В этом эстетическое оправдание того «многословия», которое усмотрел у Бродского Набоков по прочтении «Горбунова и Горчакова». В отношении к проблеме «краткость/многословие» Бродский и Довлатов — антиподы, противоположные полюса; может быть, их позитивное отношение друг к другу парадоксальным образом обусловлено этим несходством, отсутствием точек пересечения.

Приведем последнюю строфу, в которой суть поэтики многословия явлена с особенной наглядностью:

Посредине абсурда, ужаса, скуки жизни
стоят за стеклом цветы, как вывернутые наизнанку

мелкие вещи — с розой, подобно знаку
бесконечности из-за пучка восьмерок,
с колесом георгина, буксующим меж распорок,
как расхристанный локомотив Боччони,
с танцовщицами-фуксиями и с еще не
распустившейся далией. Плавающий в покое
мир, где не спрашивают «что такое?»
что ты сказал? повтори» — потому что эхо
возвращает того воробья неизменно в ухо
от китайской стены; потому что ты
произнес только одно: «цветы».

Обилие слов, деталей, сравнений эквивалентно одной простой ав-
тологии — «цветы». Потому и хотелось автору произносить это слово
«с определенной интонацией», что оно семантически равноценно всей
пространной строфе, да и стихотворению в целом. Иронический пери-
фраз — способ остранения реальности. Мир живет вне метафорических
связей, он неподвластен слову-воробью.

Вместе с тем Бродский остраняет и свой собственный генеральный
прием, делая его особенно наглядным на фоне относительно «простой»
темы.

Содержательная суть иронической перифрастичности — всматрива-
ние поэта в мир и в самого себя. Ирония здесь созидательна, она помога-
ет установить условное равенство микрокосма и макрокосма.

Иронический перифраз — способ продления жизни изнутри, ее
смыслового расширения.

Для Бродского, остро ощущавшего конечность земного бытия, соб-
ственная жизнь уже в 40 лет «оказалась длинной». Судьба наполнила ее
драматическими перипетиями, а он сам — пристальным всматриванием.

Отсюда — «длинный» стих как метафора жизни и настойчивость
анжамбемана — как периодического напоминания о смерти. Личность
и прием крепко связаны.

Потому так раздражают эпигоны Бродского, коих немало и среди его
ровесников, и среди тех, кто помоложе. Читая их, испытываешь желание
воскликнуть: у вас нет морального права ни на такую длинную строку,
ни на анжамбеманы! Разве ваша жизнь «оказалась длинной» к 40 го-
дам? А за анжамбеманы надо платить разрывами судьбы.

У Бродского они оплачены психбольницей, ссылкой, изгнанием
из страны, а у вас чем? «Век скоро кончится, но раньше кончусь я...»
Бродский по своей художественной сути — завершитель. В чем исто-
рико-литературный смысл его ухода? Тут множество возможных отве-
тов: конец постмодернизма, конец русского «литературоцентризма».
Может быть, это еще совпало и с исчерпанностью возможностей ме-

трического стиха. Неприятие Бродским верлибра было слишком подчеркнутым и даже нервным. Между тем его стих тяготел к свободе от рифмы и от метрических обязательств. Верлибры у Бродского редки, но неизменно удачны — как «Выступление в Сорбонне», как стихотворение «Те, кто не умирают...», приведенное выше. Да и интонация того же «Ист Финчли», по-моему, отмечена такой ритмической независимостью, что до свободного стиха здесь один шаг. И, возможно, этот шаг сделают в наступившем веке не копиисты-эпигоны, а подлинные последователи Бродского — те, кто сумеет по-своему прорастить его философическое зерно.

Соснора. Сарказм, или Жизнь после гибели

Доминантный прием Виктора Сосноры в его стихах и прозе — сарказм:

Бедный товарищ! — кровавую пищу клеюем.

Сарказм — от греческого «рву мясо». У Сосноры это мясо свое. В одной русской сказке Иван-царевич летит на Нагай-птице и кормит ее кусками своего тела. Судьба Сосноры — это такая Нагай-птица.

Она увела его с эстрады в самый разгар публичного успеха:

Аудитория — огул
угодливых холуев Хама.
Аудитория — аул
татар,
в котором нету храма,
где одинаково собак
и львов
богами назначают.
.....
На сцене струйкою стою...
Мои глаголы награждает
неандертальский лай старух
и малолетних негодяев.

С таким сарказмом говорить (и даже думать) об интеллигентной публике, бредившей поэзией, не смел ни один из современников Сосноры (потом будет еще беспощаднее: «Стонут в постели стихами девки искусства»). Да и сейчас, в наши дни, какой стихотворец позволит себе пренебречь аудиторией, хоть и убывшей в десятки раз? Как узнают о существовании поэта без вечеров и фестивалей? Не тусоваться — самоубийство.

А Соснора пошел на верную гибель, когда в 1967 г. отправил съезду советских писателей саркастическое письмо. Не политика была для него

главной тогда — нужно было выйти из пространства коммуникации. Его стихам наплевать, прочтут ли их, поймут ли... «Читатель стихов» — самое саркастическое словосочетание в языке Сосноры (см. стихотворение «Хутор потерянный»). Как это у стихов — и читатель? Нечто абсурдное. Тяжелая болезнь и потеря слуха в 1981 г. — событие закономерное, гибель при жизни. Двамя годами позже поэт подведет черту:

Я рос средь пуль, как гений-музыкант,
В кружочках нот, и что ж держа на сердце? —
один расстрел, одну в законе казнь,
наркот и две клинические смерти.

«Уметь умереть» — вот главное искусство, согласно Сосноре. (Кстати, в отличие от Довлатова, он упорно ставит рядом слова, начинающиеся на одну букву: все, что на «у», — системно связано; сетка звуковых повторов накинута на весь язык и соответственно — на мир.) Во второй половине 1970-х годов написано программное «Бессмертье в тумане», где о человеке как таковом сказано:

Как научился (на «у» или числа?) так не уметь — не умереть?

И здесь же — главная догадка:

Или бессмертье — больше близ смерти?

(Так в тексте — семь точек после вопросительного знака.) «Близ смерти» и проходит вся жизнь Сосноры. Так можно о нем говорить, потому что он сам давно так говорит о себе (а также, наверное, о тех, кто может быть ему духовно и эстетически соразмерен). Автоэпитафия поэтом написана давно, называется «Посмертное» и заканчивается словами:

Жил он так, как желал, умер так, как умел.

После чего произошло невозможное. Бессмертье пришло при жизни. Было бы пошлостью применить к Сосноре журналистское клише «живой классик». Не для того он погибал, чтобы оказаться «живым и только» — это для него мелко. Просто его начали читать как нормального бессмертного автора. Это особенно почувствовалось, когда поэтический народ (слагающий стихи и читающий их) душевно отозвался на присуждение Сосноре премии «Поэт». Ощущение справедливости — этической и эстетической — присутствовало в атмосфере, в живой молве и сетевых разговорах. Адекватный ответ на самотерзание поэта и на его трагическое сомнение в самом существовании «читателя стихов».

Читатель пока догоняет Соснору, зашедшего слишком далеко. По моим наблюдениям, сейчас «доходят» до людей стихи начала 1970-х годов. Впереди еще — и кульминационная книга «Верховный час» 1979 г., и то, что за ней последовало.

Уже сейчас можно говорить о бессмертии самих приемов Сосноры. Сарказм — самый естественный способ реакции на наше время. А представленное у Сосноры сопряжение метрического стиха и верлибра, нейтрализация различий между ними — это, на мой взгляд, актуальнейший вектор развития Поэзии-XXI.

Три приема. Три судьбы. Различий больше, чем сходств, что естественно для искусства и для тех, кто его творит. Общее — тот смысл жизни художника (не важно, завершившейся жизни или продолжающейся), который обозначен Соснорой и вполне применим к Довлатову и Бродскому:

ЖИЛ ОН ТАК, КАК ЖЕЛАЛ, УМЕР ТАК, КАК УМЕЛ.

КНИГА КНИГ «Верховный Час» в судьбе поэта Виктора Сосноры

1.

В 1979 г. Виктор Соснора создает книгу стихов «Верховный Час», включающую сорок одно произведение. Этот год у поэта — пик продуктивности; для сравнения: предыдущая книга — «Хутор потерянный», писавшаяся в течение трех лет, с 1976 по 1978 г., включает тридцать стихотворных текстов. После «Верховного Часа» у поэта долго не рождаются новые стихи. В 1983 г. появляется цикл «Мартовские иды» (в нем семнадцать стихотворений), после чего наступает продолжительное молчание — вплоть до книги «Куда пошел? И где окно?» 1999 г. Выступая в 1991 г. перед студентами Литературного института, Соснор на довольно наивный вопрос одного из слушателей: «Сколько надо написать стихов, чтобы стать поэтом?» — дает парадоксально-саркастический ответ: «Не знаю. Сам я в настоящий момент стихов не пишу и, стало быть, поэтом не являюсь».

«Верховный Час» — вторая после «Всадников» книга Сосноры, явившаяся читателю под авторским названием и в адекватном составе. Первая его публикация состоялась в 1987 г.: американский «Ардис» выпустил объемное «Избранное», где циклы-книги размещаются в обратном хронологическом порядке (удачное для того момента композиционное решение) — от «Верховного Часа» до «Двенадцати сов» (1963). Затем в 1998 г. в издательстве «Петербургский писатель» вышел сборник «Верховный Час», куда входят «Совы», «Хроника 67», «Знаки», «Хутор потерянный» и «Верховный Час» (к заглавному циклу по явному недоразумению подверстаны пять стихотворений 1963 г.). Наконец в объемной и приближающейся к академическому формату книге «Стихотворения»,

выпущенной в 2006 г. петербургской «Амфорой» (составитель С. Степанов), «Верховный Час» занимает свое законное место в хронологическом ряду между «Хутором потерянным» и «Мартовскими идами».

Книга открывается стихотворением, которое поначалу не имело названия (в ардисовском издании оно не обозначено в «Содержании», а в последующих усеченно названо «Новая Книга — ваянье...»). В устном чтении поэта заголовок был таков: «Верховный Час. Пролог». Это текст, эквивалентный книге в целом и написанный сверхдлинными стихами. В первом из них — десять ударных слов:

Новая Книга — ваянье и гибель меня, — звенящая вниз на чаше Верховного Часа!

Сюжет пролога — Поэт на фоне города-мира. Стихотворение замыкается в кольцо, завершаясь таким финалом:

ЕЩЕ ОБЕЩАЮ ОБЩИНАМ:

Я знаю ЗНАМЕНЬЯ;

Я — камень-комета, звенящая вниз на чаше Верховного Часа!

Пролог этот — еще и своеобразный этюд к будущему роману «День Зверя», который Соснора напишет в 1980 г. Это будет прозаический аналог «Верховного Часа». Тоже о художнике, живущем в городе-мире (названном Столицей с большой буквы). То же пространство: Невский проспект, Фонтанка и Аничков мост, памятник Екатерине II, улица Зодчего Росси (где в доме номер два, «Доме Балета», в комнате коммунальной квартиры, проживал тогда автор).

«Верховный Час» и «День Зверя» объединены также лично-любовным сюжетом. Лирический лейтмотив «Верховного Часа» — плач по ушедшей возлюбленной («Увел тебя от воли твоей Сусанин»), в «Дне Зверя» история самоубийства бывшей жены поэта Марины Вельдиной претворена сюжетно. Отметим, что в ардисовском издании на обороте шмуцтитула воспроизведен графический портрет Марины, выполненный автором (рисунок тушью), а на следующей странице начинается текст пролога.

В одном из машинописных «списков» книги имелся эпитафия: «Ты — одиночества верховный час!» — последняя строка стихотворения М. И. Цветаевой «Есть некий час — как сброшенная клажа...» (из цикла поэтессы «Ученик» 1921 г.). Принадлежность самого словосочетания «верховный час» Цветаевой существенна. Вместе с тем Соснора в устной беседе определял название книги как «гетевско-цветаевское», имея в виду, наверное, слова Императора из четвертого акта второй части «Фауста»:

Что я облюбовал для каждого из вас,
Я устно объявил в высокий этот час¹³¹.

(Перевод Б. Пастернака)

2.

Соснора, по его собственному призванию, подумывал о том, чтобы наименовать книгу «Криптии» (карательные экспедиции спартанцев против илотов, описанные во входящем в «Верховный Час» стихотворении «Дельфиец»), чтобы не преувеличивать роль цветаевского претекста, который был более значим прежде: например, в книге «Тридцать семь» 1973 г. стихотворение «Я тебя отворю у всех семей, у всех невест...» — очевидный палимпсест на основе цветаевского «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...» (1916).

Что же касается «Верховного Часа», то он насыщен самыми разнообразными литературными именами, цитатами и реминисценциями. Помимо Цветаевой это отечественные писатели: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Анненский, Бунин, Блок, Кузмин, Крученых, Мандельштам, В. Катаев, Федин, Симонов, переводчица Т. Гнедич, филолог Р. Якобсон, иностранные авторы Алкей, Аристофан, Шекспир, Гете, Шиллер, Байрон, Мицкевич, Эдгар По, Верлен, Аполлинер, Кафка, Гашек, Ионеско, Галчинский, Беккет... Иные просто упомянуты, с другими Соснора вступает в основательный интертекстуальный диалог.

В этом контексте особо значима «Баллада Эдгара По» — произведение, завершающее линию постмодернистских палимпсестов, начатую циклом «Ямбы, темы, вариации» 1965 г. Там, в частности, были: небольшая травестийная поэма «Цыгане», где Земфира изменяла Алеко с милиционером, максималистский манифест «Парус», поэтическая исповедь «Февраль» (название отсылало к Пастернаку) и «Баллада Оскара Уайльда», которая в советское время маскировалась под «вольный перевод» «Баллады Редингской тюрьмы».

С последней отчетливо перекликается «Баллада Эдгара По», написанная по мотивам знаменитого «Ворона», но также являющая собой свободную творческую вариацию на тему вечной трагедии поэта в дисгармоничном мире. Метрика и строфика оригинала модифицирована: за пятью стихами восьмистопного хорее следует четырехстопная строка, а в завершение добавляется стих из одного односложного слова. Каждая из восемнадцати строф в итоге приобретает внутреннюю драматургию с завершающим пуантом:

Бил Верховный Час: двенадцать! Думается, что мне делать
над финалом фолианта Знаний Индии и Дня?
Змийка с глазиком бурлила в колбе винного бокала.
Глаз-фиалка, глаз-фиалка заморгался у меня
«Древо Знания» — дурь «за темя»: «Мир лишь звон, а мы лишь
звенья»...

Вот ворвется с тростью Зверя
Гость!

Баллада начинается с того, что автор на своем специфическом языке рассказывает поэтическому «брату» Эдгару По о трагической истории России и о судьбах русских поэтов:

Вот грядет он в бакенбардах, вот грозит Кавказу в бурках,
в лодке-люльке на Лубянке пишет с пулей: «не винить...»
Вот он в «Англетере» вены водит бритвой, — мы виновны,
напустили крови в ванны и купаемся во вних.
Наши женщины Елабуг, Рождества и в петлях елок,
А не Аннабели Яблок
ведь...

После появления Ворона автор переходит к рассказу о собственной судьбе. Россия, Европа, Америка образуют некое единство: так, друг на друга накладываются образы Марины и Линор.

«Баллада Эдгара По» отмечена чрезвычайной интенсивностью языковых трансформаций. Она словно написана на особенном языке — особенном даже по отношению к прихотливому и индивидуализированному языку Сосноры. Л. В. Зубова, касаясь в своей обстоятельной работе «Виктор Соснора: палеонтология и футурология языка» таких поэтических причуд, как «птиц-заика» и «мой Рим рукоплескала», предлагает убедительное решение: «Для понимания всего текста важно, что автор объясняет косноязычие попыткой своего существования в разных языковых пространствах <...> Он говорит с вороном “на птичьем языке” — это выражение обозначает язык непонятный и часто звучит в упрек поэтам, чьи стихи непросты для восприятия»¹³².

Продолжая эту мысль, можно заметить, что в таком необычно-парадоксальном языке возникают странные отношения между словами «никогда» и «всегда». Они становятся не антонимами, а контекстуальными синонимами. «Всегда» — это как бы то же самое «Nevermore», только более трагическое и безнадежное. В этом мире всегда торжествует зло:

Вран «всегда» сидит на бюсте, я «всегда» пишу в бумаге
тыща первый и две тыщи семьдесят девятый год.
Он с глазами, я с глазами. Оба смотрим в оба: гири
на Часах!.. И с градусами в наших чашах го-о-лод.
И «всегда» Линор из ситца яды пьет в Нью-Йорке секса,
И Священного Союза
гимн!

Таков страшный итог. Кстати, в фонограмме авторского чтения под магнитофон последние два стиха звучали: «И Советского Союза / Гимн!» «Священный Союз» в авторской машинописи был данью осторожности, но в таком виде текст приехал в 1987 г. в Нью-Йорк, оттуда в Анн-Арбор — и далее везде. Считаю необходимым зафиксировать этот

вариант для будущих комментаторов издания Сосноры в «Библиотеке поэта»¹³³.

Интертекстуальность «Верховного Часа» тесно смыкается с его билингвизмом. Соснора вспоминает о своих этнических корнях. В стихотворении 1974 г. «Жизнь моя» первые три строфы начинались соответственно строками: «Вот идет моя жизнь, как эстонка...», «Вот идет моя жизнь, моя полька...», «Вот идет моя жизнь, как еврейка...», а в четвертой строфе говорится: «Триединство мое, троекровье». В советском паспорте, однако, требовалось указать национальность однозначно, и у Сосноры там было, по всей видимости, написано: «поляк».

Польская тема представлена в «Верховном Часе» четырьмя произведениями, следующими друг за другом. Это реквием-речитатив «Польское» о короле Яне Казимире, предвидевшем распад страны (прозаический текст с ссылкой на историка В. Бильбасова), затем стихотворный текст «Польское» на ту же тему и две экспериментальные вариации на основе произведений К. И. Галчинского: «Завороженные дрожки» и «SERWUS, MADONNA». Последние две вещи можно с некоторой степенью условности назвать переводами — но не просто на русский язык, а, как и в случае с «Балладой Эдгара По», — на поэтический язык Сосноры. Полонизмы здесь соседствуют с абсолютными «сосноризмами». Приведем вторую строфу из «SERWUS, MADONNA»:

Не мне книг алтарность, альковность,
труд у лун, Венец из ценность-металла,
Tylko noc, noc deszowa i wiatr, i alkohol —
Serwus, madonna.

Третий и четвертый стих демонстративно воспроизводят оригинал Галчинского без изменений, зато первые два стиха совершенно неканоничны (для сравнения приведем более «ровный» перевод Д. Самойлова: «Не для меня спокойных книг свеченье, / и солнце, и весна, и луг благовонный, / для меня — дождливая ночь, и ветер, и опьянение, / сервус, мадонна»).

К этому роману Сосноры с польским языком добавляется роман с языком украинским: он явлен в стихотворении «Як ти міг дочекатись, чи справдиться слово твое». Оно сопровождается тремя эпиграфами из книги Сосноры «Всадники», а лирический герой — житель Киевской Руси:

До свидання Русь моя во мне!
До світання проміння во мгле!
Отзвенел подойник по делам, —
поделом!..

Пойдемте по домам.

Поэтический билингвизм Сосноры, его славянское художественное многоязычие — тема, заслуживающая особого исследования.

3.

Среди интертекстуальных «персонажей» «Верховного Часа» есть автор самодеятельных строк, вынесенных в эпиграф к стихотворению «Дон Жуан»:

Дождь идет, дождь идет,
дон Жуан!

М.С.

За инициалами — имя Марины Сосноры (Вельдиной), добровольно ушедшей из жизни в начале 1979 г. К этому моменту поэт и его первая жена уже расстались, и ее трагическая смерть заставляет его заново пережить историю их страстных, сложных и драматичных отношений. Вслед за прологом в «Верховном Часе» следует своеобразный лирический триптих из пронзительно-эмоциональных стихотворений: «У моря бежала у моря бежала... не ближе...», «я лишь просил: не нужно! не удержим!..», «Кто Вас любил? Да Вас! — да всяк!..». Последнее содержит пушкинские реминисценции:

Кто Вас любил? Да Вас! — да всяк!
Зачем вы замки в воздухах?

Зачем Вы жили скрипкой жил,
дочерний Дух Вам не служил?

Зачем звучали, мой немой?
Зачем любили многих — мной?

Вам ясен яд. Но чьи цветы
и чьей погибелью — новы?
Прости, что милый, не на ты,
все в жертву памяти — на Вы.

Все спутал, — жизнь, себя, жена.
В местоименьях имена.

У нас живых лишь дрема драм.
Болезнь морская — кораблю.
Дай Бог, чтоб Вас любили там,
как я без Вас тебя люблю.

Здесь отсылки к пушкинским стихотворениям «Я вас любил: любовь еще быть может...» (его Соснора обыгрывал и прежде, в 1973 г., соединяя с ритмикой блоковского «На поле Куликовом. 1»), «Все

в жертву памяти твоей...», «Ты и вы». Однако эта повышенная «литературность» отнюдь не мешает свободному выражению подлинного чувства. Нарушение синтаксических связей («Все спутал — жизнь, себя, жена...») передают ощущение спонтанно-сбивчивой речи и трагической растерянности. А поэтическая игра с местоимениями в финальном стихе создает мощный катарсический эффект. Убедительное свидетельство того, что языковой эксперимент, смелые речевые трансформации могут способствовать воплощению искреннего и высокого чувства.

Соснора — обладатель большого поэтического «Я». В «Верховном Часе» выкристаллизовалось столь же значительное лирическое «ТЫ». Оно, конечно, по смыслу шире, чем обозначение одной конкретной женщины. Оно вбирает в себя женские образы всех книг поэта. И не только.

4.

Показательно, что вслед за тремя стихотворениями о Марине и близким к ним по тональности стихотворением «Памяти...» следует обращение к Всевышнему. С ним Соснора, случалось, беседовал и на Вы: «...мстите, Господи. Я готов» («Пьяный ангел», 1969); «Вы в Бога веруете, Бог?» («Закат в дождь» в книге «Хутор потерянный»). Теперь же он продолжает разговор, начатый во «Всадниках» в 1959 г. («Обращение»): «Подари мне еще десять лет...»

«Семнадцать лет спустя. Обращение» — это развернутая автореминисценция, палимпсест на основе собственного прежнего стихотворения:

Десять книг
да в степи
да в седле,
десять шей и ножей отвидал.
«Подари мне еще десять лет», —
отписал.
Ты семнадцать отдал.

Сочетание в лирическом «ты» женщины, Музы и Бога — традиция, отчетливо восходящая к Блоку. Выходя на высший метафизический уровень, поэт бросает упрек в непонимании его произведений самому Вседержителю:

Отнял степь
да седло
да жену.
Книги вервьем связал. Не листал.

Помимо поэтической дерзости в этом еще и предвидение того времени, когда бедой поэтов станут не цензурные ограничения, а читательское равнодушие. См. в рассказе Ольги Новиковой о Сосноре «Питер и поэт»: «Жестокое и прекрасное бытие, безжалостное ко всем пишущим, вдруг узнавшим, что непечатание — не последняя преграда. Нечтение — вот напасть». Увы, высшие силы сегодня не устаивают поэтические книги даже пролистывания.

Оглядка на ранее написанное (и прожитое) то и дело обнаруживается в «Верховном Часе». Мотивы античные и древнерусские, тема Гамлета, Париж Сосноры и его эстонский хутор (ставший символическим Хутором с большой буквы) — все это пересматривается и обновляется. Полагаю, что восприятие предшествующих стихотворных и прозаических книг поэта без «поправки» на «Верховный Час» будет не вполне адекватным.

5.

Но не меньше, чем в прошлое, «Верховный Час» обращен в будущее. И прежде всего своей эстетической новизной. Книга изобилует стиховыми изобретениями, свежими ритмическими ходами, строфическими инновациями. Взять хотя бы «Был август...» с ошеломляющим чередованием стихов из одного слова со стихами протяженными:

БЫЛ АВГУСТ

с уже леденяще еще дешевизна дождем.

БАЛЛАДА

шел дождь и дрожал наш египетский дом.

В «Верховном Часе» разработан небывалый для русской поэзии вид рифмы. Об этом Соснора извещал нас с О. Новиковой в письме от 19 октября 1979 г.: «Книга продолжается в писании — в никуда. Написал еще две баллады длинных эстонских без рифм и набросал около десятка стихотворений, зарифмованных по новому — странному для меня методу вроде “свечи — сутки”, “конь — кровь”, то есть рифмовка первых и последних букв. Это иногда дает поразительный эффект. Впрочем, это всегда штуки случайно найденные, и я никогда не придавал значения внешним эффектам, так получалось, так — было необходимо или есть моему органону».

Новый тип рифмы системно представлен в «Балладе Эдгара По»: «двенадцать» — «делать», «бурлила» — «бокала», «смеяться» — «сердцебиенья», «тучи» — «трости», «бинокле» — «бюсте», «бюсте» — «бумаге», в стихотворении «Прощай, книга!»: «лавр» — «лир», «рук» — «рыбак» и т.п. Найдут они потом эпизодическое применение в «Мартовских идах», в книге «Куда пошел? И где окно?» (например, «лунь» — «лохань»,

«муляж» — «мятеж»). Очевидно, «сосноровская» рифма подлежит стиховедческой фиксации, поскольку это реальное расширение рифменного арсенала русской поэзии.

Богат спектр поэтической семантики «Верховного Часа»: от предельно простой притчи «Овечья баллада» (где автор видит себя вечным эстетическим диссидентом, «черной овцой») до таких прихотливых построений, как «Прага-76» или «Дидактическая поэма». Апофеоз смысловой сложности — «Третий Париж».

С виду это поэтическая хроника поездки во Францию в 1979 г., а на деле — замысловатая семантическая игра, полная иронических подвохов. Читателю нелегко догадаться, что здесь надо понимать буквально, а что — «ровно наоборот»:

«Верлен и верлибр!» — срифмовал бы и новый папа-итальянец.
А «Аполлинер и апрель» — я в Варшаве еще рифмовал.

А чуть ранее:

...Весна. Все уже заговорили по-польски.
Я загоревал: ведь французский я знал наизусть.

Римским папой незадолго до того был избран поляк. В Париже все, естественно, говорят не по-польски, а по-французски. Такая преднамеренная путаница — знак извечного несовпадения реальности житейской и поэтической.

Языковая и стилистическая позиция Сосноры в момент завершения «Верховного Часа» так сформулирована им в уже цитированном письме от 22 января 1980 г.: «Однако я успешно совмещаю пушкинский прием стихосложения (все же!) с косноязычием нынешнего немодного языка, когда помимо звуков и смысловых экзальтаций нужно еще объяснение на пальцах».

«Верховный Час» — многозначно-неисчерпаемый символ. Это и апокалиптический последний час, и миг высшего творческого прозрения, и время диалога с мирозданием, с творцом всего сущего.

«Верховный Час» — это и предварительный итог творческих поисков Сосноры по состоянию на 1979 г., и — потенциально — окончательный итог его творчества. Здесь по крайней мере два стихотворения можно считать поэтическими завещаниями: «До свиданья, Книга» и «И УВИДЕЛ Я НОВОЕ НЕБО И НОВУЮ ЗЕМЛЮ» — вариацию на тему Откровения Иоанна Богослова. Последние строки книги:

ПРЕЖНЕЕ НЕБО И ПРЕЖНЯЯ ЗЕМЛЯ
МИНОВАЛИ
И МОРЯ УЖЕ НЕТ

6.

«Меня нужно читать, как я пишу, — книгами», — указывает способ освоения и постижения своего творчества сам Соснора в «Доме дней». При этом, однако, он не настаивает на чтении книг стихов и прозы в строго хронологическом порядке. Почему бы не начать с середины, с *mezzo del cammin*? Думается, именно «Верховный Час» дает идеальную точку обзора, ориентируя нас в том новом художественном пространстве, что открыто самым радикальным художником слова в русской литературе второй половины XX в.

НАШ ПОПОВ

«— Ну как ты живешь вообще-то?

— Нормально! — говорю. — Жизнь удалась. Хата богата. Супруга упруга».

«Открыл я как-то ящик стола, оттуда вылетела вдруг бабочка. Поймали, убили, сделали суп, второе. Три дня ели».

«— Добрый день! — сказала она шоферу.

— Здравсте! — сказал тот, не оборачиваясь. За окном падал мокрый снег.

— Что-то я плохо себя чувствую, — сказал он.

— Да?.. А меня? — сказала она, придвигаясь.

Машина как раз прыгала по булыжникам, но поцелуй в конце концов получился — сначала сухой, потом влажный».

Весело. Парадоксально. Гротескно. Ни на кого не похоже. Вот такого невероятного Валерия Попова открыли мы с Ольгой Новиковой для себя в годы позднего брежневского застоя. Автор книги «Нормальный ход» жил себе в Ленинграде совершенно независимо от каких бы то ни было идеологий. Власть его не трогала, но и не привечала. Литературным прогрессистам не хватало у него ярко выраженного антисоветизма. Западным славистам тоже. Тот факт, что в России есть счастливые люди, живущие на всю катушку, не вписывался ни в какие схемы. «Не продается», — сетовали зарубежные профессора и переводчики, признававшие ленинградского прозаика виртуозным мастером слова.

Критика тогда была не такой, как теперь. Нынешние молодые критики почти все пишут стихи (примерно одинаковые) и жаждут утвердиться в качестве поэтов. А для нас главный задор был — борьба за чужое литературное имя, за престиж того, кто тебе дорог как писатель.

Новый Гоголь явился! И мы написали о нем вдвоем программную статью в «Литературном обозрении», потом я стал внедрять его имя на страницах «Нового мира», «Знамени», «Октября». Подбил литгазетчиков на организацию «двух мнений» о книге «Жизнь удалась», пофехтовались мы там с самим Львом Аннинским. «Литгазета» тогда читалась, создавала репутации.

В общем, процесс пошел. Нашими единомышленниками оказались Вайль с Генисом, ставившие Попова в самый престижный ряд прозаиков. А на занятиях творческой студии журфака МГУ в середине 1980-х годов объявился юноша, прочитавший свой эссеичик о Попове под фантастическим названием «Парадиск». Это как бы синтез «парадокса» и «парадиза». «Парадиз» — точно поповская тема. Он видит жизнь не как ад, не как чистилище, а как рай. Что само по себе уже в высшей степени парадоксально. Юношу звали Дмитрий Быков, он, и повзрослев, продолжал писать на эту тему, в частности, ввел в оборот слово «поповцы».

Ряды «поповцев» неспешно росли. Приятно было увидеть в этой литературной общности литературоведа Сергея Федоровича Дмитренко. С нашей подачи приняли и высоко оценили поповское творчество авторитетные языковеды Елена Андреевна Земская и Михаил Викторович Панов. А писатель продолжал свою веселую работу. Попову чужда романная форма, все его повести и рассказы вкупе образуют большую субъективно-лирическую эпопею, где в центре — автор, его эмоции и ощущения. Это поэтическая проза, потому сюда органично вошли и стихи Попова — как у Набокова в «Даре». Тут Попов оказался мудрее многих и даже мудрее Набокова (сочинившего, помимо «дарных», много лишних и неярких рифмованных текстов). У Попова, наверное, не больше дюжины стихотворений, зато каждое легендарно, весь литературный Ленинград знал наизусть: «Что быть может страшней для нахимовца — утром встать — и на водку накинуться!» А каков здесь финал!

Он кружил, он стоял у реки,
А на клеши с обоих боков
Синеватые лезли жуки
И враги синеватых жуков.

«Враги синеватых жуков» — за одну такую строчку Аполлон дает пропуск в поэзию. А быть поэтом прекрасно можно в прозе, здесь для этого бездна возможностей. Найти поэзию в повседневности — лучший способ полюбить свою единственную жизнь и заразить жизнелюбием читателей.

В статье о В. Г. Попове в биографическом словаре «Русские писатели XX века» (2000) говорится: «Трудно найти в русской прозе еще хотя бы один художественный мир, построенный, как у Попова, на принципах эстетизма, лирического гедонизма, жизнеутверждающего юмора, свободный от оглядки на литературные и нравственные авторитеты».

А заканчивается энциклопедическая заметка так:

«Бесспорным новаторским вкладом Попова в русскую литературу остается созданная им художественная модель гармонического взаимодействия индивидуума с миром, основанная на природных законах бытия, открываемых при помощи творческого остроумия и словесной изобретательности.

Возможности такого художественного миропонимания остаются далеко не исчерпанными — независимо от того, продолжит ли их плодотворную разработку сам Попов или же они найдут применение у писателей следующих поколений».

Совершенно согласен здесь с каждым словом. Тем более что все это я сам в свое время и написал. Кстати, конкуренты в «следующих поколениях» прорезались. Андрей Рубанов выпустил книжку с таким же, как у Попова, названием «Жизнь удалась». А ближе всего к поповскому гедонистическому миру Александр Снегирев с его демонстративной чувственностью.

Но тут наступил новый век. И оказался он отнюдь не веселым. Судьба словно захотела опровергнуть поповскую веселую философию. Свою любовь к Жизни ему пришлось защищать в нелегком споре со Смертью. Вполне удалось это сделать в повести «Комар живет, пока поет» — об отце, биологе-селекционере, ушедшем из жизни в почтенном возрасте за 90 лет. Тревожное ощущение оставила повесть «Третье дыхание» — об алкоголизме жены. Тем более что у позднего Попова и он сам, и все его родные даны без каких-либо переименований, «с пугающей точностью», говоря его собственными словами, «с последним остроумием безысходности», по выражению Лизы Новиковой.

И вот уходит из жизни дочь Настя, а отец пишет повесть «Плясать до смерти», вызвавшую эстетический раскол даже в нашей литературной семье. Мне такой художественный эксперимент показался этически чрезмерным, а Ольга Новикова считает, что здесь достигнуто художественное преодоление смерти как таковой, что на метафизическом уровне Попов прав.

Валерий Попов упорно не стареет. С годами окончательно стало ясно, что он человек без возраста. Недаром нет никакой границы между его взрослой и детской прозой. Название самой первой детской книжки «Все мы не красавцы» — один из ключевых поповских художественных слоганов.

Вернемся на минуточку к давним поповским строкам:

«Да... теперь, конечно, не то! Видимо, возраст. Тридцать лет. Еще двадцать девять лет одиннадцать месяцев — ничего, но тридцать — это уже конец.

Видимо, жизнь прошла. Не мимо, конечно, но прошла. С этой умиротворяющей мыслью я и уснул».

Да, лирический герой субъективной эпопеи Валерия Попова — это человек, которому никогда не стукнет тридцать. Даже если автору два-

жды по тридцать да еще с половинкой. Его писательская генерация уходит, а читательские поколения — все прибывают. Уверен, что среди новорожденных читателей немало таких, кто тоже скажет: «Наш Попов».

БУДЕТЛЯНКА И АРХАИСТ **Две поэзии XXI века**

2.

Эстетическая считалка начинается с цифры «два». «Один» мы пропускаем, перепрыгиваем через эту элементарную ступеньку.

«Моно» — это неотрефлексированная, чистая до тупости эмоция. Дикое чувство художника-мономана, которому, чтобы нестись дальше, лучше не смотреть на своего антонима и антипода, а можно и вообще не ведать о его существовании.

«Моно» — это еще и простенькая любовь читателя-однолюба, чье эстетическое сердце отзывается только на одну музыку. Впрочем, сегодня и таким читателем стоит дорожить.

Ибо своеобразие текущего литературного момента определяется простой формулой:

$$П > Ч,$$

где П — число пишущих стихи, а Ч — число читающих современную поэзию.

Да, поэтов (не в патетическом, а в номинальном смысле) сейчас больше, чем читателей. Это легко подтвердит каждый, кто имел дело с «литературной молодежью»: сами стихи слагают, а даже живых классиков нынешней поэзии не читывали.

Само по себе это не страшно. Это знак того, что акции отечественной поэзии не упали до нуля. Много сейчас поэтов хороших и разных. Читаешь и отмечаешь: добротные стихи XX в. А потом вдруг вспомнишь, какое у нас тысячелетие на дворе, и задумаешься: сколько ж можно жить под знаком «XX»? И где же выход за пределы этих двух крестов без палочки?

3.

Выход не может быть один. Тут надо отрешиться от эстетического монотеизма и подбирать удачную двоицу. Это получилось, например, в 1920 г. у Чуковского в лекции-статье «Две России: Ахматова и Маяковский». Напомню финальный приговор критика: «Порознь этим стихиям уже не быть, они неудержимо стремятся к слиянию. Далее они могут

существовать только слившись, иначе каждая из них неизбежно погибнет». Как 99% критических пророчеств, этот прогноз не сбывается: слияния не произошло, авангардно-футуристический и классически-акмеистический векторы и девяносто лет спустя существуют параллельно, с пользой друг для друга конкурируют. Вспомним хотя бы полюса Сосноры и Кушнера в петербургском поэтическом тексте последней трети XX в. Но само аналитическое сопряжение «архаистки» Ахматовой и новатора Маяковского оказалось эвристически ценным.

Не менее выразительна двойца «Ходасевич—Хлебников» в тыняновском «Промежутке» (1924). Только тут уж и речи не шло о «слиянии». Спектр тогдашней (и всегдашней, непобежденной) поэзии у Тынянова развернут справа налево. Ходасевич — эстетически предельно правый, Хлебников — максимум поэтической левизны. Между крайними полосками спектра — сложное многоцветье: и Ахматова, и Маяковский, и Пастернак, и Мандельштам. Тынянов отверг Ходасевича с той же открытостью и решительностью, с какой он принял Хлебникова, но прежде всего стоит оценить саму точность в противопоставлении двух поэтических полюсов XX в. Иероглифически антитезу «Ходасевич—Хлебников» можно изобразить в виде игровой формулы:

$$X + X = XX$$

А как нам теперь сложить узор «XXI»? Кто сегодня, на одиннадцатом году третьего тысячелетия, левее левых и кто правее правых? На авангардном полюсе я вижу Наталию Азарову, на канонизаторском — Дмитрия Быкова. Имея в виду их самые свежие стихи, наполненные духом и воздухом настоящего XXI в. Эффекта «XXI» эти поэты достигли диаметрально противоположными способами: Азарова свое «I» открыла как новый конструктивный принцип, резко противопоставленный мейнстримной риторике 1990-х годов, Быков же совершил рывок в до-модернистское, до-блоковское пространство и вынул себе волшебную палочку из системы «XIX», как эстафету от Некрасова. Иначе говоря, эти два поэта бегут от просроченного XX, от двух крестов, в разные стороны. Сейчас главное — выбежать, а там посмотрим, кто куда попал.

4.

С мотива бегства от инерционного времени и начнем экспозицию поэзии Наталии Азаровой. И вынесем на страницу целое произведение, целое полотно. На стиховой картине изображены два поэта: Ду Фу (VIII в.) и Айги (XX — нач. XXI в.). Первого из них Азарова переводит на русский (язык нынешний, живой и ни в коем случае не силлабо-тонический), со вторым ее связывают отношения поэтической преемственно-

сти (не ученичества: насколько Айги отошел от Хлебникова, настолько же Азарова отошла от Айги). Итак:

два старика бегут от времени навстречу
тропинка дельты бесконечна

ду фу

ай ги

ду эт

поговорили на террасе
перелетая азией
ночь лето август ритм день
наверчен начерно

ду ги

ай фу

по эт

будто им на зиму рекой
пора-за горизонт
в четыре шелки

Стоит внимательно всмотреться в этот словесно-буквенный иероглиф, чтобы его смысл стал понятен сам собой. Бесконечность и бессмертие здесь не заявлены, не декларированы, а изображены.

Визуальная поэзия? Да, но не в меньшей степени, чем звуковая. Можно смотреть, а можно и слушать как музыку, не мелодическую, но с весьма четким ритмом. Чистая визуальность у поэтов-экспериментаторов оборачивается слишком большой зависимостью от бумаги — так же, как чистая «саунд-поэзия» отдает слишком большую дань акустике. У Азаровой — баланс этих двух начал, звук и «зрак» слаженно и равноправно работают под управлением языка, возможности которого заметно расширяются. Возникают новые единицы речи — вроде пятисловия «ночь лето август ритм день», выходящего за рамки «нормального» синтаксиса. Заметьте, здесь не просто серия номинативов. Невозможно эту строку записать нормативно: «Ночь. Лето. Август. Ритм. День» — хотя бы потому, что слово «ритм» вступает в связь с каждым из своих четырех соседей по стиху. Вот они, единство и теснота стихового ряда — в буквальнойнейшем смысле. Тесно пяти словам в стихе, но живут они не в обиде друг на друга, а в гармонизованном единстве.

И еще одно тыняновское определение вспоминается: «Стих — человеческая речь, переросшая сама себя». Иначе говоря, в стихе слова пребывают в таких отношениях, в каких они не могут состоять в обыденной речи. Конечно, закон «перерастания» применим к поэтическому меньшинству, только к носителям первичных стихотворных языков. Их мало, их, может быть... Главное, чтобы не стало меньше единицы.

Терминологически такой стих надлежит отнести к верлибру. Но это слово у нас слишком ассоциируется с западными изысками и отечественными им подражаниями. Азаровский же стих будто и не ведает, что где-то существуют рифмы и школьные размеры. Если стих Уитмена и Рембо условно назвать атлантическим верлибром, то сориентированный на Восток, соотнесенный с Китаем и Японией стих Айги и Азаровой я наименовал бы верлибром тихоокеанским (кстати, Тихий океан глубже Атлантического).

А тема Азаровой — непонятое и незаглавленное:

происходящее отвратимо
я требую
непонимания
тут
исправляя имена

«Тут» царит серьезное отношение к непознаваемому и иррациональному как реальной, естественной изнанке мироздания — или, может быть, лицевой его стороне. Созерцание важнее высказывания. Мир ценен и интересен до слова, а речь — лишь один из способов взаимодействия с ним. К стихам Азаровой, пожалуй, неприменимо понятие «лирического героя». Ее лирическое «я» слишком индивидуально, чтобы на это место кто-то чужой мог себя подставить и произнести эти стихи от собственного имени. Это «я» скорее стремится к тому, чтобы стать целым миром, неотличимым от сущего. Такая модель отношений поэта со вселенной вызревала у Жданова, Парщикова, Аристова. Азарова идет дальше, отмечая логические и повествовательные условности, отказываясь от слов-прослоек и слов-прокладок:

мне радостна изморось
рослая смурость
мне бодра

я готова к чему-то не очень а так

ну не очень красивая венера

мне ближе луна на полной скорости

мне радостно
присутствие
на небе

Чье присутствие? Луны? Поэтессы, которая себя с нею отождествляет? А не присутствие ли того, для кого небо — единственное жилище, им же и сотворенное? Правомерны разные расшифровки.

Стихи Азаровой могут быть понятны-непонятны в большей или в меньшей степени, но все они по сути надкоммуникативны. Стихотворение есть картина (и вместе с тем нотная запись), висящая в большом, светлом и пустынном зале. Ничто в стихах не переменится, когда в зал кто-то войдет.

В эпоху читательского кризиса высшая смелость — не думать о читателе. Не бояться вынести на свет больше, чем люди просят и могут усвоить. На последнем эстетическом суде показания читателей вообще не заслушиваются. Поэзия — сложная ли, простая — надкоммуникативна в своем идеале, в своей чистой, незахвтанной сущности.

5.

Не люблю грецизма «хронотоп», к тому же он изначально прикреплен к прозе. Поговорим об азаровском поэтическом времяпространстве. Будущее здесь — точка отсчета. Причем не мечтательно-воображаемое, а реальное, начавшееся. О «сейчасном» речь может идти в грамматических формах будущего:

как мы пройдем
как приставая к небу
как мы пройдем сквозь волглое
нагорное гаданье
как мы пройдем
как мы пройдем сквозь перевернутые
фонари
как мы пройдем
мимо ночлега сонных чаек
смотри
налево
там
прошлое подвижно как растолстевшая
кошка
потом
прошлое
превращается в облако
и уносится
вертикально
вверх

Музыкально повторенное «пройдем» создает эффект овладения временем, власти над прошлым, которое меняется, преобразуется. Оно су-

шествует ровно настолько, насколько живо. А главное здесь — протяженность настоящего, которую наше обыденное сознание не ощущает, но которая и составляет главную прелесть жизни:

как много
только что
произошло
в то время как
ничто
происходи-ло

Цитирую, сохраняя графику оригинала: парадоксальность написания адекватна тому ощущению слитности-раздельности времени, которое здесь передано. Разговор о стихах неизбежно требует рационализации смысла, в том числе и его эмоциональных оттенков. Между тем азаровский стих постигается не столько путем дешифровки, сколько путем безотчетного созерцания. Он требует предельной концентрации эмоций, которая потом вознаграждается — переменной нашего читательского отношения к миру. Если вы не устали обновляться — вам сюда.

Отношения поэта с временем (не с «эпохой», а с Хроносом) — проблема вполне практическая. Пушкин смеялся над «элегическими куку», Крученых показывал «кукиш прошлякам», но пассаизм и поныне продолжает господствовать — и у поэтических ветеранов, и у молодняка. Спорить с этим бесполезно — лучше жить по-своему и по-новому — вне возраста и хронологии. Одно из азаровских произведений начинается стихом:

бессмертие частное дело каждого

А завершается:

я временами бываю бессмертна

То есть бессмертие — категория настоящего времени, при условии, что человек «в частном порядке» умеет этого эффекта достигнуть, овладеть философской техникой бессмертием еще до непосредственно-физической кончины.

И с пространством возможен такой же фамильярный контакт. XX век был настолько немилосерден к русским поэтам, что лимит передвижений по миру считается не самой страшной из бед. Между тем последствия духовного провинциализма, убогой антиномии «у нас — у них» все еще продолжают сказываться на эстетическом уровне стихового продукта. Полагаю, для поэзии XXI в. всемирность — необходимое условие выживания, что в равной мере относится ко всем национальным поэзиям.

Блок это предвидел, для него ровно сто лет назад привычным устным приговором по отношению к дешевым однодневкам было: «Это не имеет мирового значения».

В мире Азаровой нет понятия «заграницы». Дело тут не столько в интенсивности путешествий, сколько в том, что единство мира стало для поэта физическим ощущением, эмоциональным навыком. Ведь все границы — это нечто, говоря характерным для нее словом, «что-то неприродное». И вот где-нибудь в Нью-Йорке рождаются строки:

можно на Ты обратиться к городу
ну Ты нью Ты
не отделаешься легким вдругом
можно на Ты обратиться к дереву...

В целом же азаровское времяпространство наполнено приятием и благодарностью. Есть у Азаровой такая миниатюра:

какова основная цель
поэзии?
отвечайте правильно и
сразу

Думаю, что эта цель — подружиться с миром, обжить его, сделать интимными большое Время и большое Пространство. А как допустимый побочный результат — передача собственного опыта читателю.

Слово годится не только для говорения. Оно предназначено для более сложных и таинственных целей. А если уж надо что-то сообщить собеседнику, то лучше не говорить, а *сказать*. Так рождаются азаровские эпиграммы — в изначально-греческом смысле термина: «надпись». Мы долго думали: куда делся древний жанр? Почему современные поэты не пьют «огнем нежданных эпиграмм»? А жанр вернулся, отбросив рифменные и метрические обязанности — в свободной форме голого смысла:

творчество
с ограниченной ответственностью
объявляется
закрытым

Это эпитафия эстетизму, который пора оставить минувшему веку. Культ «творчества» устарел, само это слово изрядно обесценено. Мы даже не думаем о том, что по сравнению с работой Творца (с большой буквы) все наши сочинения — это деятельность «с ограниченной ответственностью». Об этом нам и напоминает — весело и необходимо — поэт Азарова. Что ж, можно уже начинать собирать антологию эпиграмм

XXI в., куда войдут лучшие минималистские находки разных авторов — от Льва Рубинштейна до Андрея Василевского.

Но внятный эпиграмматизм — как выразительное исключение — лишь оттеняет принципиальную несказанность и несказанность главного, музыкально-живописного содержания азаровской поэзии.

Приходите посмотреть на эти стиховые картины еще раз. Еще раз послушайте ту же музыку — не баюкающую, а пробуждающую.

Появляются — время от времени — поэты-пророки, случаются — реже — поэты-прологи.

Азарова — пролог.

6.

Есть поэзия надкоммуникативная, а есть и разговорчиво-общительная. Здесь риторический градус повышается до максимума — и эта крайность по-своему плодотворна.

Эмоционально приподнятая, семантически прозрачная, точно направленная речь не может не достигнуть адресата:

Эта юдоль не сестра нам.
Все, что сегодня творим,
После окажется странным
Сном, что приснился двоим.
Белое солнце над раем
Хлынет в оконный проем.
Где мы проснемся — не знаем.
Знаем: проснемся вдвоем.

Это Дмитрий Быков. «Вдвоем» — ключевое для него слово, не только в любовном, но и в общественном контексте. Один Быков не бывает. В самый момент стихосложения читатель с ним рядом.

Быков, что называется, традиционалист. Но бывают традиционалисты узкого профиля: в наше время это либо эпигоны Бродского — длиннострокие и с анжамбеманными прибабасами, либо подмастерья Тимура Кибирова, тянущие бесконечную интертекстуальную резину. Те и другие идут по узким тропинкам. Для Быкова же литературная традиция — это широкое многополосное шоссе. Он осуществляет масштабный эклектический синтез, слагаемые которого примерно таковы: установка на некрасовскую сюжетную социальность плюс опыт эстрадной поэзии шестидесятников с разумной примесью «бродской» иронии плюс контактность авторской песни — тут он успешно продолжил линию своего любимца Михаила Щербакова, обойдясь при этом без гитары.

Быков — отчетливо выраженный ВПЗР, работающий практически во всех литературных жанрах. За его производственными показателями

с ревнивой тревогой следят Лев Толстой и Максим Горький, рекорды которых могут быть побиты им в исторически короткий срок. При этом он сохраняет верность самой трогательной из русских культурных традиций — убежденности в том, что высшее литературное звание — поэт, а все прочие специальности (романистика, новеллистика, драматургия, публицистика, критика, литературоведение) суть от него производные. И звание поэта не он сам себе присвоил — это сделал его читатель. Быковское слово востребовано, его злободневные памфлеты цитируют наизусть в политических спорах, да и его лирические пассажи можно услышать из читательских уст.

Быков рано начал писать по-взрослому, с прицелом на историческую перспективу, с установкой на «исповедь сына века». Уже в 1989 г. он сложил лиро-эпическую стихотворную повесть «Ночные электрички» с редким для «поэзии молодых» вниманием к чужой жизни. И сегодня она не выглядит устаревшей. Быстро прокисает вчерашнее сиюминутное «новаторство» (кавычками обозначаю неорганичность и эстетическую конъюнктурность), а честная, душевно наполненная архаика может обернуться «музыкой во льду». Цитата выскочила не случайно, поскольку только что перечитал «Призывник» — стихотворение, которым Быков открыл новое столетие. Это сюжетно-ритмический палимпсест на основе «Вакханалии» — без ученического трепета, но и без воровского квазипародийного стеба. Пожалуй, редкий для нашего времени случай, когда интертекстуальность — не порок:

Но и тысячу песен
Заучивши из книг,
Так же я бессловесен,
Как любой призывник.
Все невнятные строки —
Как безвыходный вой
Пацана в новостройке
На краю кольцевой.

Автор соединил пастернаковское «Но для первой же юбки // Он провет провода...» с иосифо-бродским «Лишь подробности боли, // а не счастья видней» — получилось в итоге нечто третье — и притом свое. Еще раз отмечу: знакомая вещь с годами не высохла, а дозрела.

Для быковского лироэпоса тоже имеется термин из тыняновского арсенала — «симультанность». То есть одновременность, одномоментность. Это родовой признак прозы, но он применим и к поэзии, когда книга с внутренним сюжетом в читательском восприятии преодолевает временную протяженность, сливается в единый миг.

7.

А внутренний сюжет этой единой авторской книги (в последней версии 2011 г. она называется «Отчет», но, надо полагать, еще изменится и обновится) — это судьба русского идеалиста-литературоцентрика. Человека, вышедшего из словесности и вновь впадающего в нее. Литератора, тщетно пытающегося отречься от своей веры и подчиниться законам немзыкального времени: «Жизнь выше литературы, / хотя скучнее сто крат. / Все наши фиоритуры / Не стоят наших затрат» — такая тотальная ирония кусает сама себя за хвост и замыкается в порочный круг. На этой скользкой дорожке возможно только бесплодное двойное унижение — и самого себя, и мира, в котором живешь. История пустой души по типу Клима Самгина и его слезливо-циничного создателя:

Жизнь — это роман с журналисткой. Стремительных встреч череда
С любимой, далекой и близкой, родной, не твоей никогда.
Поверхностна и глуповата и быстро выходит в тираж, —
Всегда она там, где чревато. И я устремлялся туда ж.

Жизнь-журналистка — новый для отечественной поэзии образ, достаточно оригинальный и к тому же поданный с дерзким финальным пуантом:

Пусть думает некий богатый с отвисшею нижней губой,
Что я неудачник рогатый, а он обладает тобой, —
Лишь я среди вечного бега порой обращал тебя вспять,
Поскольку, во-первых, коллега, а в-главных, такая же блядь.

Да, журналистский профессиональный цинизм разъедает душу — это как житейский закон бесспорно. Но так же бесспорно, что жизнь все-таки не б... и инвективная гипербола к ней не пристает. А лирический герой находит избавление от профессиональной проституции все в той же причастности к русской литературной религии.

Тут не обойтись без прямого разговора о некоторой раздвоенности сознания Быкова, о его тщетном, на мой взгляд, стремлении соединить вольнодумство с имперской ностальгией, а преданность литературе — с попыткой реставрации советских «идеалов» (не могу обойтись без кавычек). Быков-публицист тщится «сиять заставить заново» безнадежное слово «советский» — мне доводилось пару раз оказываться с ним на этот счет по разные стороны телевизионных баррикад. Бог с ним, с телевизором, — досадно, что такое противоречие изрядно ослабляет быковскую историософию, из-за него — скрытые трещины в постройке его романов.

Что же до Быкова-поэта, то в его тексты, к счастью, не проникли ни траченная молью советская риторика, ни имперское «проханство». «Русская песня» — так называется одна из его программных вещей по-

следнего времени. Зачем мудрить? В 1970-е годы мы четко разводили два эпитета по аксиологическому принципу: Давид Самойлов — русский поэт, а Егор Исаев — советский. Думаю, «советским поэтом» Быкова не назовет никто, в том числе и он сам.

Отравленные советским ядом, отечественные постмодернисты вдоволь надругались над русской классикой. Культурная польза от этого сомнительна: в итоге новый девственный читатель не знаком ни с насильниками, ни с жертвой. В этой криминальной ситуации Быков пошел в реаниматоры. И в лирике, и в злободневной сатире: в огоньковских «Письмах счастья», в новогазетных памфлетах, в мультимедийном театре «Гражданин поэт», которым Быков вкуче с Михаилом Ефремовым, по сути, продолжили вольнодумную традицию любимовской Таганки.

Возрожден старинный и славный жанр «перепева». Как для Некрасова в его антикоррупционной «Колыбельной песне» лермонтовская музыка была, что называется, положительной героиней, — так в пародических сатирах Быкова этическим идеалом предстанет русская классика — от Пушкина до Окуджавы и Бродского. Чтобы отмыть униженную классику, надо вызывать архаиста. В то время как стихотворные ремесленники типа Всеволода Емелина продолжают монотонную «демифологизацию» великой русской литературы, стебают ее на радость циничным околотитературным служакам, непричастным к созданию художественных ценностей, — в это самое время Быков начал процесс *ремифологизации* классики. Процесс пошел как раз с начала века. Отсылаю читателя к быковскому стихотворению «Арион» (2005), где сюжетно развернут спор с «демонической» концепцией поэзии как таковой. Не цитирую, поскольку мысль здесь не декларируется, а выражается в целом тексте.

(Кстати, обнаружилось неожиданное сходство двух героев этой статьи: при всей их полярности оба высказываются не строками, а целыми опусами. При вычленении цитат чувствуешь себя вивисектором и узурпатором.)

Вернемся к мотиву «Классика и мы». Полтора века назад Дмитрий Минаев с успехом писал памфлеты в строфике «Бородина», и сегодня мы вдруг слышим тот же заповедь: «Скажи-ка, Дима, ведь недаром...» — и рифма «Муаммаром» просто бежит навстречу. Вообще строфика, метрика, традиционные жанровые формы представлены у Быкова в широком ассортименте: стиховеду жирмунско-гаспаровской линии есть что разобрать и просчитать. В области языка он культурный пурист — для моей лингвистической конфессии даже чрезмерный. Однако чистота не самый большой порок: отмечу, что, например, в использовании обценной лексики у Быкова не нахожу ни одного прокола вкуса — так мотивированно материться умел в нашей поэзии, пожалуй, только Маяковский.

Кто более литературной истории ценен — Быков-лирик или Быков-сатирик? Истории и решать. А может быть, его исповеди и отповеди сольются в единое целое.

1.

Каков же итог? Два поэта идут параллельными путями, которые никогда не сойдутся. Это не только их личные дороги, но и маршруты двух поэзий: фундаментальной и прикладной. Нужны обе. Точнее сказать, обе существуют — и ни в зуб ногой — независимо от наших представлений о нужности.

Русская поэзия — словно дворянская усадьба с дворцом и фонтанами. Некогда богатая, а ныне изрядно обветшавшая, нуждающаяся в участливо-любовном обновлении. Сюда приходят все новые и новые обитатели. Многие — чтобы что-то получить, забрать последнее, прикнуть к чужим славам. Но есть и те, кто хотят и могут отдать свое, непохожее и ценное. Два разных поэта, о которых шла речь, — это дарители. Их стихи — не «творчество» (в расхожем и развенчанном Наталией Азаровой смысле), это рождение новых сущностей.

Не секрет, что автор этих заметок по своей литераторской сути душевно привязан к поэзии парадокса, смыслового сдвига, свободного стиха и трансформированного языка. И возможность наблюдать, как линия Хлебникова, Айги, Сосноры находит неожиданно-оригинальное продолжение у Наталии Азаровой, — это для меня непредсказанная, нечаянная радость. Но любовь к крайностям и неприязнь к стихотворной серединности естественным образом приводит к признанию и противоположного типа стихотворчества: за двадцать лет мое отношение к поэту Дмитрию Быкову не раз менялось и, кажется, определилось под плюсовым знаком.

Это, как говорится, личное. Без которого, впрочем, разговор о современной поэзии невозможен: личность критика читает личность поэта и делится впечатлениями с личностью читателя — другой методологии нет.

БУДУЩЕЕ — УЖЕ СЕЙЧАС (о книге Наталии Азаровой «Соло равенства»)

Двести пятьдесят версий мироздания. С обновлением на каждой очередной странице.

Стихотворение — картинка из равноправных слов, размещенных в лучшем порядке. То есть в таком, какой невозможен в обыденной, практической речи. Ритмический узор всякий раз рождается заново: копирование и вторичная эксплуатация невозможны. Слова перекликаются

ность» — модным шиком. Но пора окончательно осознать, что литературный проект «Русская поэзия XX века» успешно завершен. В закрома культуры отгружены тысячи полноценных, питательных стихотворений. Состоялось несколько десятков легендарных поэтических индивидуальностей, зарегистрированных на скрижалях литистории. Есть что почитать, есть что поизучать. Только вот писать «двадцатовечные» стихи, когда на дворе прочно стоит третье тысячелетие, уже определенно не стоит.

Наталья Азарова их и не писала никогда. По ее собственному признанию, она знала, что умеет писать стихи, но не делала этого. Берегла свою внутреннюю речь до наступления нового века, когда стихи сами собой начали у нее рождаться. «Рождение» — это ее поэтический принцип — в противовес модернистскому «творчеству». Как творческая личность она нетипична — уже тем, что не переносит слова «творческий» и для ее индивидуальности еще нет подходящего эпитета. Взяв высокий авангардный старт и перепрыгнув через отрезок постмодернизма, она приземлилась в новом времени, как будто явившаяся невесть откуда.

Филолог по профессии, Азарова отнюдь не принадлежит к «филологической поэзии». Культурное многоязычие, мифологический инвентарь — лишь сопутствующие материалы, но никак не суть ее поэтического мира. Да и литературно-художественные вкусы ее нетипичны на фоне общего бонтона. Никогда не поклонялась Серебряному веку, «для себя» больше читала иноязычную поэзию — Гете, Гейне, Целана, позднее сдружилась с китайцем Ду Фу и португальцем Пессоа. С юных лет была равнодушна к «шестидесятничеству», к бардовской песне — ей ближе полиритмический диапазон новейшей музыки. Ее всегда занимала философия, и важным импульсом к стихосложению была возможность концентрированной передачи мысли, сама краткость и эмоциональная точность высказывания.

Азарова пересматривает прежние модели отношений между личностью поэта и миром, заново и непредубежденно осознавая саму категорию «яйности», заглядывая в до-словесный мир (отсюда, кстати, и все орфографические, пунктуационные, графические странности):

как я
как это слово —
я —
 появилось на свет
какое это
что-то
неприродное

По поводу «я» в классике XX в. бывали разные рефлексии: от «маяковского» нарциссизма до ходасевичева ужаса («дикое слово»). Но это все разные версии решения проблемы «я в мире». Прошли мы и полное

отрицание лирического «я»: «смерть автора» тоже осталась позади. Что скажем теперь? Мне видится в стихах Азаровой новая стратегия: гармоническое равенство поэтического «я» и сущего мира. Отсюда — изначальное приятие бытия, при котором немислимы ни нагсадная ирония, ни инвективы по адресу Создателя, ни элегические куку и сожаления о былом. Поэтическая тема — открытое будущее. В основе образного строя — не пейоративное или мелиоративное сравнение (т.е. не хула и не хвала миру), а сравнение-уравнение, укорененное в самой природе, в глубине мироздания:

мы утверждаем равенство
солнцестояния и полнолуния

Этим определяется отношение к поэтическим светилам. Азаровой близки Блок и Пастернак — не в плане поэтики, а именно их приемлющим мировидением. Сложный диалог у нее с Хлебниковым — именно вследствие очевидной преемственности. В одном из стихотворений Азарова называет будетлянина «мертвым воином». Но вместе с тем ведь слышала она сама когда-то в хлебниковском «Озари!» свое личное: «Азари!» И поступила в «путейцы слова» по Велимирову призыву.

А бесспорно родственная ей поэтическая натура — Геннадий Айги, эволюционер русского стиха, очистивший космизм авангарда от примеси воинственного утопизма. Айги успел одобрить стихи Азаровой, объединить ее с Эмили Дикинсон и Еленой Гуро под знаком «интимизма» — этим термином он обозначал интимно-доверительный диалог поэта с миром.

В книге «Соло равенства» немало стихов, перекликающихся с поэзией Айги, а то и напрямую ему адресованных. В одном из них главным становится слово «недоумение» — им обозначен момент схождения между Айги и Азаровой. Умение «недоуметь» перед миром — важнейшее свойство поэзии третьего тысячелетия в противовес устаревшему умничанью литературных «авторитетов». Вместе с тем Азарова отходит от постулата Айги «поэзия-как-молчание», вырабатывая стратегию нового говорения. Можно еще заметить, что в этих стихах релятивизируется линейное представление о времени: кто молод, кто стар, кто «до», кто «после», кто уже ушел, а кто еще жив — неважно в системе азаровского равенства:

не до умение стоит пере до мной
недоумею
неново громко соло пело птиц
спокойное вдвоем на одинокой ветке
орнамент письменная нитка
к нам в комнату вошло два-три ребенка
по времени рождение снизу смерти
заранее не знаешь родом ты откуда
поэтому

То же и с пространством. Поэтическое «соло» Азаровой — о равенстве Востока и Запада, Серебряного Бора и Майами, хлебниковской Астрахани и Нью-Йорка, Ялты и Северного моря... Это не туристские «впечатления», а свободная от рутины жизнь всемирного человека, словесно осваивающего реальную поэзию стран, городов и морей.

Новаторские по строчечной, по буквенной сути стихи Азаровой находят адекватное воплощение в книжной форме. Для нее страница как таковая становится первичной моделью мира, подлежащего открытию и освоению. Здесь нет пустоты — контраст между белизной бумаги и черным шрифтом — это сравнение-уравнение земли и неба, суши и моря, дня и ночи. А содружество Азаровой с художником Алексеем Лазаревым в ее сборниках «Телесное — лесное», «Цветы и птицы», «Буквы моря», продолженное и в настоящем издании, — убедительное доказательство того, что жанр поэтической книги незаменим и в эру новейших технологий.

Здесь нет никаких жанрово-композиционных догм. Вот мы встречаемся с минималистскими игровыми сюрпризами («Масенькие») — наглядной демонстрацией разнообразных приемов. Все это: и палиндромность, и паронимия, и графические шалости — представлено и в основном стиховом корпусе, но там автор предпочитает не обнажать прием, а как бы растворить его в целом произведении. В этом тоже — позиция, отказ от модернистского самолюбования.

А вот мы — под занавес — вчитываемся в композицию, расплескавшуюся, как море, на пять страниц, почти поэму «По следам Soledades». Обратим внимание на последние, т.е., если по-азаровски, — не последние слова этого произведения и всей книги. В финальных строках:

одиночества перепутаны
с добрым утром

Обыденное клише-приветствие трансформировано в свободное сочетание из трех полнозначных слов: «с», «добрый», «утро».

Мы вступаем в доброе утро нового поэтического века.

СЫН СОВЕТСКОГО ВЕКА (о книге Дмитрия Быкова «Советская литература»)

7 ноября 1967 г. Небывалый по пышности парад на Красной площади, портрет Ленина на полотнище вполнеба. Поток юбилейных изданий типа «50 лет советского литературоведения»... И — реальная девальвация советских ценностей и советской риторики. Для нас, юных вольнодумцев, «советское» — символ догматизма, лжи и бездарности.

Современных писателей мы делим на русских и советских. Бабаевский и Проскурин — советские прозаики, Трифонов и Искандер — русские. Русские поэты — Тарковский и Кушнер, советские — Егор Исаев и Михалков. Такой же ригоризм господствует и в прогрессивно-либеральной литературной среде. «Советский» в неформальном дискурсе — эпитет ругательный.

И никто еще не знает, что через каких-нибудь полтора месяца в столице нашей родины народится мальчик, которому суждено вырасти, стать профессиональным писателем-универсалом и «сиять заставить заново» некогда позорное понятие «советская литература».

Книга Дмитрия Быкова — эссеистическая. А эссе в отечественной словесности последних ста лет — жанр парадоксальный и гиперболический. Это в первую очередь Василий Розанов и Абрам Терц. «Прогулки с Пушкиным» повлияли и на Вайля с Генисом, и на Быкова. В этом смысле сходны «Родная речь», написанная о классике XIX в., и «Советская литература», посвященная классике века двадцатого. Знак и вектор, правда, поменялись, что объяснимо исторически. «Антисоветизм» сегодня не моден, не парадоксален, архаичен и тривиален. Когда Петербург сделался официальным названием города на Неве, общенно-эпатажному Шнуру понадобился бренд «Ленинград». Когда все кругом ностальгируют по Серебряному веку, Быков заявляет: «Я сделан в СССР».

В такой ситуации не хочется становиться в позу педанта, спорящего с поэтом. Буду судить о книге Быкова по законам, им самим над собой признанным. Судить по советским законам.

Мы в последнее время как будто сошлись на том, что никакой такой советской литературы и не было вовсе. Была русская литература, которая в течение семи десятилетий принудительно именовалась советской. «Советское» — это злая безликая сила, которая деформировала естественный литературный процесс и калечила писательские судьбы. Настоящие писатели выстояли. Кто-то смог вообще не запачкаться советской грязью, кто-то иногда шел на компромисс с властью, но в главном остался верен вечным принципам русской литературы. Те же, кто стали вполне советскими, обнаружили тем самым свое ничтожество и заслуженно канули в Лету.

Быковская книга дает иную картину: «...Семьдесят лет советской литературы никак не выбросишь из истории, даже если львиная доля появившихся тогда книг была написана в соответствии с уродливым и угодливым каноном». Книга строится по портретному принципу, и значительная часть галереи — это именно советские лица (а не маски): Анатолий Луначарский, Федор Панферов, Антон Макаренко, Владимир Луговской, Николай Шпанов, Константин Федин, Галина Николаева, Вера Панова, Юлиан Семенов, Эдуард Асадов, Сергей Михалков...

Здесь мог бы еще быть и романтик тоталитаризма Александр Фадеев, и любимец Быкова — Аркадий Гайдар (не будем спорить, хорош он или плох, но это безусловно детский писатель с советской душой).

Была советская литература. И поминки по ней Виктор Ерофеев справил преждевременно, поскольку и сегодня она продолжает жить, например, в произведениях Захара Прилепина, признанного литературным бомондом («Большая книга» — премия, в общем, либеральная) и имеющего большой читательский успех. Какая книга популярнее — «Русская красавица» или «Обитель»?

Быков делится личными воспоминаниями: «Помню, как при первой встрече с Прилепиным мы три часа проговорили на волжском берегу в Новгороде не о Лимонове, а о Леонове — и этот разговор расположил меня к писателю Прилепину задолго до знакомства с его литературой». Так эпично рассказано, что вспоминается задушевный разговор Пьера Безухова с Андреем Болконским на пароме... И Леонид Леонов для обоих современных писателей — точка отсчета общих базовых ценностей. Глава о нем написана с такой страстностью, которая исключает малейшее подозрение в неискренности или расчете: «...Он как-то сумел угадать и волну энтропии, которая разрушит в результате остатки советского проекта, и саму гибель Советского Союза <...>. Это был писатель редкого, небывалого еще в России типа — писатель без идеологии, с одной огромной и трагической дырой в душе, с твердым осознанием недостаточности человека как такового, непреодолимости его родового проклятия. Но как знать — не с этого ли осознания начнется новая литература, о которой все мы так мечтаем сегодня? И не Леонов ли станет одним из главных русских писателей XXI в., который, как он предрек, к середине своей станет веком сгущающейся катастрофичности?»

Здесь для меня смысловая кульминация книги. Пролонгация советской нормативной этики, получающей ветхозаветное подкрепление. Идея «недостаточности человека как такового, непреодолимости его родового проклятия» сто лет назад вела к попытке создания «нового человека», а куда поведет теперь? С утопиями трудно спорить. Их опровергает только время. Станет ли «Пирамида» новой классикой, придет ли леоновская глубокомысленная эсхатология на смену устаревшему либеральному гуманизму? До середины XXI в. моему поколению не дотянуть — проверить прогноз Быкова смогут только сегодняшние студенты. Включить, что ли, «Пирамиду» в список обязательной литературы? Но там так тесно, и уже три ровесника Леонова (1899 г.р.) имеются: Олеша, Набоков, Платонов... Тяжеленько будет.

Первый портрет в быковской галерее — Максим Горький. Вот уж истине советский писатель, задолго до семнадцатого года думавший о «необходимости пересоздать общество и самого человека». И о бессмертии

этого писателя Быков говорит от души, находя нетривиальные аргументы, рекомендуя, например, прочитать «подлинно великий» рассказ «Мамаша Кемских». Отчего ж не прочесть? Крутой экспрессионизм, и притом вполне советский: стилистика совсем не эмигрантская, не ностальгическая.

Но вот следующим номером идет «интерпретация Ахматовой как советского поэта», предпринимаемая в продолжение этой линии у Александра Жолковского. И здесь слово «как» обнаруживает высочайшую степень художественной условности. Такие виртуозные эссеисты, как Жолковский и Быков, полагаю, блестяще бы справились с риторическим упражнением на тему «Данте Алигьери как советский поэт». Новую жизнь воспел? Воспел. Жесткую ригористическую систему выстроил? Выстроил. Нет ничего легче, чем доказывать заведомо абсурдное положение. И вот уже Ахматова становится в один ряд с певцами «сверхчеловечности» Горьким и Леоновым: «Сверхчеловек не тот, кто говорит «Хочу», а тот, кто в тюремной очереди говорит «Могу».

Но разве это легендарное «Могу» — не выразительнейшее свидетельство сохранения поэтом в себе именно человечности без всякого «сверх»? И как не учесть того контекстуального факта, что истинно советские люди не стояли в очереди у «Крестов» — они туда людей САЗАЛИ. А Ахматову советская литература в свое лоно так и не приняла. Поэтесса с треском провалила экзамен на написание «советских стихов» в 1950 г. («Слава миру») — физически не умела этого делать. Нет, беру на себя смелость от имени советской литературы дать А. А. Ахматовой полный «отлуп», отклонив рекомендации гг. Быкова и Жолковского.

Книга Быкова основана на применении своеобразного «советского кода» к творческим биографиям самых разных писателей. В иных случаях он эвристически плодотворен: скажем, эссе «Роман с коллективом» — интересное воскрешение не очень интересного проекта «Большие пожары». Под советским углом зрения многое высвечивается в Зошенко, Олеше, Эренбурге, Василии Гроссмане, Александре Твардовском, Валентине Катаеве (глава о нем — одна из самых удачных).

Иногда Быков начинает противоречить сам себе, и эпитет «советский» вдруг приобретает негативный смысл. Как в живом и чутком эссе о Тынянове, где выявлена органическая несовместимость опоязовской науки с правящим режимом: «Советская власть вообще была мистична, эзотерична, тайнолюбива. И ей не нравилось, когда профессионал рассказывает, как что-нибудь сделано». Точно. Как и о поэтике писателя: «Тынянов перенес на прозу открытые им принципы поэтического языка». А потом — весьма дельно о влиянии Тынянова на последующую историческую прозу (не стану придираюсь к тому, что в тыняновские ученики попал даже Пикуль).

А вот в Булгакове сквозь советскую призму усмотрено немного. Огорчила уже первая фраза: «Я не люблю роман “Мастер и Маргарита”, хотя высоко ценю его». Такой банальности от Быкова никак не ожидал,

ее можно вписывать в некий «Лексикон прописных истин» как типичное высказывание современных закомплексованных литературных середняков, коим имя — легион.

По недоразумению попала в советские ряды Белла Ахмадулина, которой, как немногим, удалось остаться русской, и только русской. Куда уместнее в книге была бы глава о «разном» Евгении Евтушенко. А еще больше здесь нужен был бы тот, кого советские литначальники в 1960-е годы называли «наш советский Евтушенко», — Роберт Рождественский. Его репутация у интеллигенции была сугубо одиозной. Над ним издательски смеялись: достаточно вспомнить легендарную пародию Леонида Филатова. Но в последнее время происходит что-то странное. Фигура «Роберта Эр» в романе Василия Аксенова «Таинственная страсть» — просто фальсификация истории. При этом стихи Рождественского неожиданно оказались теперь в фаворе у «простой» публики. «Великим» его называют по телику. Кому, как не Быкову, распутать этот узел противоречий?

И еще одного героя явно не хватает в книге с ответственным названием «Советская литература». Речь об Александре Солженицыне. С одной стороны, он автор совершенно несветских произведений «Один день Ивана Денисовича» и «Архипелаг ГУЛАГ». А с другой... Не представлен ли в романе «В круге первом» с эстетической точки зрения своеобразный «антисветский соцреализм» — нормативный и дидактичный. А сам жанровый замысел «Красного колеса» как «сверхэпопеи» — не советский ли он по природе? Интересно было бы услышать от автора книги ответы на эти неудобные вопросы.

Книга Дмитрия Быкова «Советская литература» откровенно провокативна. Но слово «провокация» имеет разные значения: это и «подстрекательство», и «вызов». Вот я снимаю с полки сборник статей российских авторов, выпущенный в немецком переводе издательством «Reklam» в 1991 г. (дата символическая!). Мне довелось быть одним из участников этого коллективного труда. Хорошее у него название — «Ende der Abstraktionen» («Конец абстракций»). И заголовок не менее выразительный — «Provokationen zur Sowjetliteratur» («Провокации о советской литературе»).

Дмитрий Быков сотворил нужную провокацию — в обоих смыслах этого слова. Не знаю, годится ли быковская книга как универсальный учебник, но у будущего автора дельной истории русской литературы советского периода она полежит на столе. Будет провоцировать, т.е. помогать честно и непредвзято искать верный путь в мире неясного и нерешенного.



III
ЭССЕИСТИКА

РОДНИКИ МОИ СЕРЕБРЯНЫЕ...

Ровно сто лет назад писались стихи для нынешнего читателя

Мои друзья, поэтесса и художник, подъезжают в автомобиле к своей даче. У самых ворот на дороге валяется молодой брюнет. Без верхней одежды, в брюках и рубашке. Это зимой-то! Подобрали его, пьяненького, уложили спать у себя в доме. Наутро выясняется: бедняга — мигрант, работает на стройке. Отметил с кем-то получку, а его обворовали, раздели и бросили. Невеселые дела. За завтраком хозяева между делом спрашивают гостя: читает ли он книжки, и в частности стихи? «Блока люблю», — уверенно отвечает юноша. «А как насчет других — Ахматовой, Пастернака, Мандельштама?» — «Нет, только Блока».

Услышав эту историю, я мысленно поздравил Александра Александровича. Он таких читателей ценил. «Мне было очень отраднo слышать, что вся почти книга понята, до тонкости часто, а иногда и до слез, — совсем простыми “неинтеллигентными” людьми», — писал он в 1904 г. своему отцу-профессору, считавшему, что в стихах его сына люди нормальные «видят фигу».

То, что когда-то казалось вычурным и замысловатым, воспринимается нами сегодня как совершенно естественное:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву.

«Почему не в халву?» — спросил у Блока Куприн, услышав последнюю строку (свидетельство К. Чуковского). Что ответил поэт прозаик — неизвестно. В самом деле: что за молва такая? Я бы так объяснил: музыкальное слово, означающее и поэзию, и язык, и искусство — все разом. Недаром ведь сказал Верлен: «Де ля мюзик аван тут шоз!» (а Пастернак потом перевел: «За музыкую только дело»).

Поэзия творит особые, музыкальные смыслы. Чуткие к ним читатели и есть «бессмертно влюбленные в молву». Как тот паренек-мигрант. Их и искал Блок в петербургских кабаках и переулках. Серебряный век сегодня в моде — потому что он музыкален. И первыми на его Парна-

се предстали символисты, умевшие создавать и словесные симфонии, и простенькие, но цепкие шлягеры:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.

Эти строки Константина Бальмонта мы в студенческие годы распевали на мотив Александра Зацепина («Остров Невезения в океане есть»). Слова идеально ложились на мелодию, их можно было петь сначала в прямом порядке, а потом с инверсией строк, как это делал с эстрадным текстом Андрей Миронов: «Только мимолетности я влагаю в стих, / Я не знаю мудрости, го-о-дной для других!» Есть Бальмóнт, автор культурологических сонетов, а есть народный Бальмонт с ударением на первом слоге и с «хитовым» репертуаром: «Я мечтою ловил уходящие тени...», «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...», «Она отдалась без упрека...». Несложно, но — музыкально. С таких аккордов и начинают люди постигать тайну поэзии.

Мы все говорим: слово, слово... И не замечаем, что кончилась эра логоцентризма и литературоцентризма. Молодежь в метро вся с плеерами: сидишь с ней рядом и раздражаешься, слыша шипящую отдачу. Но лучше не ругаться, а понять: все сделались не столько читателями, сколько слушателями. Музыка (всех видов) составляет львиную долю эстетического питания всего человечества. Значит, поэзии, желающей прорваться в души, надо и через уши действовать.

Самые решительные стихи в защиту Слова сложены Николаем Гумилевым:

Но забыли мы, что осиянно
Только слово среди земных тревог
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это — Бог.

Все верно. Эти строки не может не помнить наизусть человек, сколько-либо причастный к культуре. Но зачем повторять их пассивно, попугайно? Вступая в диалог с Николаем Степановичем, мы можем сегодня сказать: «Бог — это еще и звук». И в доказательство найти стихотворение Гумилева «Слово» на музыкальном сайте Интернета. «В оный день, когда над миром новым», — запоем пронзительным голосом певица в ультрасовременном ритме. А гумилевский «Жираф» положен аж на четырнадцать разных мелодий! Риторические, декламационные стихи забывают, певучие — помнят, ими живут.

Акмеисты тоже были людьми музыкальными, а Михаил Кузмин — так вообще настоящим композитором. Ритмы символистов рождают в душе мистический трепет, ритмы акмеистов чувственны, пластичны.

А главное: музыку они все — и символисты, и акмеисты — слышали прежде всего внутри себя. Каков главный урок этой эпохи? Источник

созидания — индивидуальная глубина, а всякая «соборность» и «общественность» — уже производное от множества неповторимых внутренних миров.

Истинная музыка начинается с ноты «я». За коллективистские утопические иллюзии вроде «музыки революции» заплачено слишком дорогой ценой. И, читая «серебряновечные» стихи, примеряя к себе такие разные, такие роскошные авторские «я», каждый из нас понемногу научается быть собой. Приятное занятие.

Да, ярких личностей тогда было — хоть отбавляй! Потому интересны и стихи, и все, что вокруг стихов: человеческие отношения, дружбы и ссоры, влюбленности и разрывы. Завораживает литературный быт того времени, атмосфера домашних салонов и публичных собраний. Филологи сейчас все это тщательно исследуют, а читатели просто любопытствуют: кто, с кем, почему. И стесняться такого любопытства не надо. Мемуары, дневники, переписка, даже слухи и байки — естественное сопровождение стихотворных текстов.

Сто лет как один миг

С начала нынешнего столетия я, признаюсь, ощущаю постоянное раздвоение сознания. Первый год XXI в. был для меня как бы и 2001-м, и 1901-м — тем самым, когда Бальмонт без ложной скромности признается: «Я — изысканность русской медлительной речи...», а Брюсов эпатирует строками: «Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладья, / И Господа, и Дьявола / Хочу прославить я» (кощунственно, но певуче!).

В году третьем вспоминалось, как к Андрею Белому «притащился горбун седовласый», который «в небеса запустил ананасом». (Кусок того ананаса долетит потом до юноши Маяковского, сочиняющего по невежеству своему традиционные вирши. Прочитав Белого, он устыдится и по-своему рванет в небеса: «Багровый и белый отброшен и скомкан...»)

В году шестом Федор Сологуб слагает самый смелый эротический верлибр:

А все же нагое тело
Меня волнует,
Как в юные годы.
Я люблю руки,
И ноги,
И упругую кожу,
И все,
Что можно
Целовать и ласкать.

По-моему, современно. Можно ведь — по-чистому, без распространной ныне унылой похабщины, которая, как мы не раз убеждались, быстро протухает и начинает удручать читательское обоняние.

Потом стал замечать, что под знаком «минус сто лет» живут многие литературные люди. Особенно ощутилось это, помниться, в 2009 г. Сборник статей 1909 г. «Вехи» вышел как будто в наше время: все те же проблемы у нашей бедной интеллигенции. Блок недавно вернулся из Италии, классные стихи привез: одна «Равенна» чего стоит! Некоторые из них будут напечатаны в только что организованном журнале «Аполлон». Маковский там открыл новое дарование — Черубину де Габриак. Ох, с ума все походили! У Гумилева с Волошиным на этой почве 22 ноября приключится дуэль — может, еще отговорим, успокоим ребят? Печальнейшая дата — 30 ноября (по старому стилю). Блок с Варшавского вокзала поедет к умирающему отцу, и в то же самое время на ступенях подъезда Царскосельского вокзала (теперь он Витебский) с Иннокентием Анненским случится смертельный сердечный удар. Может быть, если бы в «Аполлоне» не сняли тогда из номера его подборку... Поздно жалеть.

Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо света.

Это, конечно, все помнят. А что вы лично у Анненского для себя нашли? У меня номер один — «Свечку внесли»:

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки ходят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живем мы совсем по-другому?

С тенью тень там так мягко слилась,
Там бывает такая минута,
Что лучами незримыми глаз
Мы уходим друг в друга как будто.

И такой вид человеческого энергообмена существует. Метафизика тут или просто физика — сразу и не скажешь. Это мыслечувствование третьего тысячелетия. Хоть и трехстопный анапест. Понимаю, почему был так привязан к Анненскому авангардный Геннадий Айги.

Начало Серебряного века часто ассоциируется с четырьмя поэтическими именами на букву «Б»: «старшие» символисты Бальмонт и Брюсов, «младшие» — Белый и Блок. Но впереди должно стоять «А» — Анненский. Старше всех по возрасту и, если можно так выразиться, «серебрянее» всех. Он — первопроходец в преодолении риторики XX в., в обретении экологически чистой эмоциональности. Очень мне интересно, что о нем скажут новобранцы армии читателей.

Имя для эпохи

Серебряный век... Брюсов и Блок, между прочим, не знали, что они — серебряновечные поэты. Это потом уже, в 1933 г., Николай Оцуп (чье имя Блок шутя обыгрывал как аббревиатуру: «И в Оцупе, и в Ревво-енсовете») предложил формулу «Серебряный век» «для характеристики модернистической русской литературы». Некоторые филологи до сих пор борются с красивым словосочетанием, настаивая на возвращении к термину «модернизм». К тому же, если к символистам и акмеистам «серебро» еще как-то подходит, то футуристы бы просто обиделись: они себя отнюдь не считали ниже «золотого» пушкинского века. (Кстати, историк литературы Дмитрий Святополк-Мирский говорил о начале XX в. как о «Втором золотом веке».)

Но что спорить с эффектным брендом! Попробуйте отстоять проект под названием «Русский модернизм» — едва ли получится. А под «Серебряный век», может быть, что-то и пройдет: драгметаллы у нас уважают. Ну, и Ахматова навсегда припечатала, запечатлела:

На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.

Это она о тринадцатом годе. Давайте поедem в Питер, сядем на скамейку слева от Медного Всадника, как раз напротив той арки между Сенатом и Синодом — и переместимся в самый красивый момент истории отечественной культуры! А потом по Галерной можно и до Блока прогуляться, дом сорок один. Туда, впрочем, стоит поторопиться: тринадцатый год поэт встетит уже на Офицерской. А потом и семнадцатый...

Серебряный век сейчас ближе всего к читательскому сердцу. Он нам помогает лучше понять и «золотой» век. К Пушкину собрались? Брюсов, Белый, Блок, Ахматова с их стихами и статьями о классике — лучшие компаньоны. И насчет Лермонтова признаюсь: его «Демона» воспринял я когда-то с помощью двух блоковских «Демонов», а не наоборот.

Как ни парадоксально, но и к современной русской поэзии дорожка тоже лежит от Серебряного века. Тот, кто виртуально побывает в «Бродячей собаке», на «Башне» у Вячеслава Иванова, в доме Мурузи у Гиппиус с Мережковским, тот, глядишь, и заглянет на реальный вечерок нынешних поэтов.

С опытом начала XX в. всегда перекликалось лучшее, что было у поэтов-шестидесятников. Легко увидеть у них «серебряные» нити.

Ахмадулина: «Это я, мой наряд фиолетов» (привет от Игоря Северянина: «Сегодня плащ мой фиолетов»).

Вознесенский: «Тишины!» (1963) — Хлебников: «Тишины!» (рукопись 1908 г.).

Кушнер: «Разве плачут в наш век? Где ты слышал, чтоб кто-нибудь плакал?» (и тема, и интонация — от Анненского: «Если больше не плачь, то слезы сотри...»).

Соснора: «Я тебя отворю у всех семей, у всех невест» (палимпсест на цветаевском: «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес»).

Ну а насчет Бродского, соединившего столь несхожие линии Мандельштама и Цветаевой, — и спору нет. С Серебряным веком по-своему координировалось и движение авторской песни. Дело не только в том, что некоторые барды положили на музыку стихи Гумилева, Цветаевой, Ходасевича. Три крупнейших классика авторской песни продолжили три основных эстетических вектора Серебряного века. Высоцкий пошел по футуристическому пути, унаследовав гиперболизм и разговорность Маяковского. Галич — в душе акмеист, создавший культурологическое направление в жанре, воспевший Ахматову и Мандельштама. Окуджава же пришел в итоге к музыкальной многозначности символизма, перекликнулся с Блоком (так я думал всегда и в целом согласен с концепцией Дмитрия Быкова, развернутой в его жэзээловской книге).

Когда я слышу или читаю что-то о соотношении «золотого» и «серебряного» веков, мне вспоминаются строки Владимира Высоцкого:

Родники мои серебряные,
Золотые мои россыпи!

Родники, бьющие из 1900–1910-х годов, отлично утоляют духовную жажду, а по берегам — такие россыпи золотых строк, слов, мыслей, чувств. На всю читательскую жизнь хватит.

РОМАН РУССКОГО ЛИТЕРАТОРА С ИТАЛЬЯНСКИМ ЯЗЫКОМ (академическое эссе)

Образ итальянского языка системно представлен в отечественной прозе и поэзии XIX–XX вв. Можно условно выделить шесть смысловых граней этого объемно-многозначного образа.

1. Итальянский язык в русской литературе — *символ избыточности, чрезмерности*. Наиболее отчетливо эта смысловая грань явлена в пушкинских «Египетских ночах», где образ итальянского языка создается двумя способами. Первый — это фрагментарно-прозаические фразы и выражения («la vostra eccellenza mi perdonnenga...» и т.п.). Второй —

игровое допущение: стихотворный монолог импровизатора «Чертог сиял... Гремели хором...» написан по-русски, но читателю предлагается вообразить, что это итальянский текст.

Статус итальянского языка в тогдашнем культурном быту обозначен в следующих словах Чарского: «Поедут — не опасайтесь: иные из любопытства, другие, чтоб провести вечер как-нибудь, третьи, чтоб показать, что понимают итальянский язык...» Итальянский язык в данном случае — предмет духовно-эмоциональной роскоши.

В таком качестве он фигурирует и в «Трех сестрах» Чехова, где Андрей Прозоров сообщает Вершинину (а вместе с ним и читателям-зрителям): «Благодаря отцу я и сестры знаем французский, немецкий и английский, а Ирина знает еще по-итальянски». Отметим, что Ирина выделяется среди сестер Прозоровых подчеркнутой утонченностью и особенной одухотворенностью.

2. Итальянский язык — *символ высокого и жизненно необходимого*. Вот как «стреляет» драматургическое «ружье» автора «Трех сестер» в случае с итальянским языком. Этот мотив возникает вторично в кульминационный момент, когда Ирина отказывается от мечты о Москве, где ей может встретиться «настоящий», и выслушивает совет Ольги выйти замуж за нелюбимого Тузенбаха: «Ирина (*рыдая*). Куда? Куда все ушло? Где оно? О, боже, боже мой! Я все забыла, забыла... у меня перепуталось в голове... Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... Все забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем...»

Возникает своеобразная диалектика излишнего и необходимого. Владение итальянским языком — знак причастности человека к высшим духовным ценностям, и вместе с тем в плане житейском — это нечто лишнее, не сулящее выгод и только отвлекающее от реальной борьбы за существование.

Еще за три десятилетия до Чехова такая ситуация представлена в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги», где присутствуют цитаты из итальянских опер. Главная героиня — красавица Лидия Чебоксарова вынуждена в итоге выйти замуж за перспективного дельца Василькова, употребляющего в речи множество непонятных ей русских диалектизмов. С этим вынуждены смириться два галантных кавалера Лидии — старик Кучумов и сорокалетний Телятев. Кучумов по ходу пьесы то и дело напевает что-нибудь из известных итальянских опер, в частности, такую фразу из «Любовного напитка» Доницетти: «Io son ricco, tu sei bella». Наконец Телятев вступает с приятелем в итальянский диалог, причем не прибегая к цитате, а строя собственную, пусть и несложную фразу:

Кучумов (*poem*). Io son ricco...
Телятев. Неправда. Noi siamo poveri.

Фраза и символичная, и по-своему пророческая. Полтора века спустя реальная Италия с ее красотами и курортами доступна в основном людям, небезупречно обращающимся даже с родным языком, а интеллектуалы, владеющие итальянским, вынуждены трезво констатировать: «Noi siamo poveri».

3. Итальянский язык — *язык любви*. «С ней обретут уста мои / Язык Петрарки и любви» («Евгений Онегин», глава первая). Язык пушкинского романа в стихах стал своеобразным аналогом языка Петрарки. В переводе сонета LXV, принадлежащем Е. М. Солоновичу, обнаруживается дословная цитата из письма Татьяны к Онегину: «Одно — молить Амура остается: / А вдруг, *хоть каплю жалости храня*. / Он благосклонно к просьбе отнесется...». (Ср. оригинал: «Da ora inanzi ogni difesa è tarda, / altra che di provar s'assai o poco / questi preghi mortali Amore sguarda».) Независимо от степени осознанности этой «тайной» цитаты, перед нами весьма артистичный творческий жест переводчика.

Цитата из Петрарки вынесена в эпиграф к шестой главе «Евгения Онегина» (таким образом, в эпиграфике романа итальянский язык присутствует наряду с французским и английским языками, как бы вытеснив немецкий язык из привычной первой «тройки»). А вольное обращение с дантовым стихом «Lasciate ogni speranza voi ch'entrate», обыгранное автором в примечаниях, связано с переводом легендарной формулы в легкомысленно-любовный план.

Итальянский язык с необходимостью присутствует в ахматовской «Поэме без героя», во многих отношениях ориентированной на творческий пример «Евгения Онегина». Эпиграф к «Девятьсот тринадцатому году» — «Di rider finirai / Pria del auogo» снабжен краткой подписью «Для посвященных» — «Don Giovanni», без указания имени автора либретто моцартовской оперы «Дон Жуан» — Лоренцо да Понте. И здесь, заметим, итальянский — язык любви.

Эта закономерность прослеживается и в разговорном языке. Итальянское «амоге» остается иероглифом с высоким значением, а французский «амоиг» постепенно снижается до бытового «шуры-муры» (не будем касаться семантики выражения «французская любовь»). Торжество итальянского языка сохраняется и в демократических жанрах поэзии: см. в песне барда Юрия Кукина «Гостиница» (1965): «Переводим мы любовь / с итальянского».

4. Итальянский язык — *фонетический и артикуляционный побратим русского языка*. Помимо легендарной формулы «звуки италианские»

(Пушкин о Батюшкове) имеется немало игровых подтверждений звукового родства двух языков. В шуточно-пародийной поэзии существует традиция имитации итальянской речи. В 1860-х годах сочинялись стихи, состоящие из русских слов, но записанные латиницей и тем самым «похожие» на итальянские: «O son na more — divo son». Обычай шуточной игры с итальянскими словами дожил до нашего времени. Широчайшую популярность приобрела песенка из кинофильма «Формула любви» (1984), мелодия и текст которой сочинены композитором Геннадием Гладковым («Mare bella donna, / Che un bel canzone, / Sai, che ti amo, / sempre amo...» с заведомо абсурдным припевом: «Uno, uno, uno, un momento...»).

Собственно, генезис подобных шуток — актерская смеховая культура, один из жанров которой — артикуляционная имитация актером незнакомого ему иностранного языка с созданием иллюзии «похожести». Отметим, что, в отличие от чисто фонетических имитаций английской или французской речи, при «игре в итальянский» все же используются словесно-семантические блоки: «аморе», «моменто», «сентименто», «сакраменто» — своеобразные «русско-итальянские» слова.

5. *Профанный образ* итальянского языка. Эта ситуация родственна предыдущей, только она связана не с юмористическими, а с ироническими и сатирическими контекстами. У детского классика Николая Носова в книге «Незнайка в Солнечном городе» персонаж по имени Пачкуля Пестренький, подписываясь «по-иностранному», преобразуется в «Пачкуале Пестрини». Подобные «пачкуале» появлялись порой и в литературе социалистического реализма. В некогда скандальном романе Всеволода Кочетова «Чего же ты хочешь?» (1969) предстает неприглядный образ капиталистической Италии, где даже коммунисты оборачиваются «ревизионистами», а единственный достойный обитатель — русский эмигрант. Автор то и дело пользуется ремарками типа «сказал он по-итальянски», не очень представляя при этом реальное итальянское звучание речей персонажей.

Эта особенность была обыграна Сергеем Смирновым в пародии «Чего же ты хохочешь?», имевшей широкое хождение в самиздате и впервые опубликованной во время перестройки и гласности, в 1988 г. Приведем начало пародии, связанное как раз с итальянской темой:

«Граф положил графинчик на сундук. Графинчик был пуст, как душа ревизиониста. Выпить бы... да разве в этой Италии достанешь, подумал граф. Через окно он с ненавистью посмотрел на витрины магазинов, на отвратительное синее море, на неровные горы, поросшие пальмами и еще какой-то дрянью. Крикливая мелкобуржуазная толпа катилась по грязной улице в погоне за наживой. За углом в переулке шла обыч-

ная классовая борьба. Кто-то кричал: “Акулы!”. На душе у графа было *тристе* (к этому слову пародист дает шуточную сноску: «Тристес» по-итальянски означает: «печально». — *В. Н.*).

Русский граф Вася Подзаборов, скрывая службу в СС, жил под именем Базилио Паскуди. Сын царского сановника, камергера и камертона, был искусствоведом, но в связи с безработицей содержал публичный дом.

Вошел бывший унтер-оберфюрер СС Клоп фон Жлоб.

— Слушай сюда, граф, — сказал он на германском языке. — Сгоняем в Москву. Ксиву дадут и три косых стерлинга на лапу.

— Опять шпионить против первой в мире страны социализма? — застенчиво спросил граф.

— Ан вот уж и нет, — по-итальянски воскликнул фон Жлоб. — Будем шебаршить идеологически. Разложение населения путем внедрения буржуазного мировоззрения».

Пародия в момент ее появления воспринималась прежде всего как сатира на кочетовский идейный сталинизм. Но и филологическая ее составляющая вызывала бурный смех. Трудно представить, как по-итальянски может звучать сочетание «шебаршить идеологически»!

Примерно в то же время в кинокомедии «Бриллиантовая рука» авторы сценария Л. Гайдай, Я. Костюковский и М. Слободской создают маленький шедевр квазиитальянской речи: «Руссо туристо, облик морале» — лучшую пародию на «моральный кодекс строителя коммунизма».

Сегодня профанный образ итальянского языка формируется на уровне быта, престижного потребления, будь то ресторан «Уно моменто» или химчистка с более корректным названием «Ун моменто». Этот пестрый и хаотичный процесс, как можно предположить, еще найдет отражение в текущей словесности.

6. Итальянский язык — *символ истинных культурных ценностей в проповедь советской диктатуре бескультурия.*

Показателен в этом смысле блоковский «роман» с итальянским языком. В «Итальянских стихах» 1909 г. очень мало «итальянского текста» в буквальном смысле слова: названия стихотворений «Девушка из Spoleto» и «Madonna da Settignano», полуфраза «Questa sera...» в стихотворении «Перуджия», обращение «Bella» в стихотворении «Флоренция». Блок отдает явное предпочтение латинскому тексту: цикл открывается латинской надписью под часами в церкви Santa Maria Novella во Флоренции, завершается переводом и оригиналом латинской эпиграфии Фра Филиппо Липпи, да и финал стихотворения «Благовещение» — ритмически трансформированная цитата латинской надписи под новозаветной фреской.

Итальянская речь припомнилась Блоку потом. Юрий Анненков зафиксировал это в книге «Дневник моих встреч»:

«В последний год его жизни разочарование Блока достигло крайних пределов. <...>

— Опротивела марксистская вонь. Хочу внепрограммно лущить московские семечки, катаясь в гондоле по каналам Венеции. О, Ca' d' Oro! O, Ponte dei Sospiri!»

К этому стоит добавить, что выступление Блока в московском Итальянском обществе (Studio Italiano) в мае 1921 г. стало для поэта последним радостным событием перед обострением смертельной болезни.

Иноязычие в образно-эмоциональном сознании русской литературы представлено в основном триадой «английский—французский—немецкий»: см. у Гоголя в «Мертвых душах»: «Сердцеведением и мудрым познанием жизни отзовется слово британца; легким щеголем блеснет и разлетится недолговечное слово француза; затейливо придумает свое, не всякому доступное слово немец...» Итальянский забыт — притом, что автор этим языком владел, а произведение писалось в Риме. (Такая «дискриминация» итальянского языка нашла у «синьора Никколо» комическое отражение в «Женитьбе», где морской офицер Жевакин полагает, что говорил на Сицилии по-французски, произнося фразы: «Dateci del pane» и «portate vino».)

Итальянский язык — как бы четвертый в этом ряду, как таковой он символизирует избыточность и духовную роскошь. Вместе с тем он — тот «четвертый угол», без которого не строится изба «всемирной отзывчивости» русской литературы.

И наконец несколько слов *pro domo sua*. В беллетристическом сочинении «Роман с языком», принадлежащем автору настоящего эссе, русский язык то и дело выясняет отношения с западноевропейскими соседями. В частности, есть там и приветы, посланные языку итальянскому. Со временем пришел ответ, несколько неожиданный. «Словарь модных слов» (продолжение «Романа с языком») стал предметом исследования молодого итальянского лингвиста Симоне Баччи, который перевел несколько статей словаря, сопроводив эту работу собственным социолингвистическим экспериментом «Ricerca di possibili equivalenti in italiano». Для сугубо русских ультрасовременных словечек подбирались итальянские соответствия, и делалось это путем опроса. Так, для слова «бабло» был найден эквивалент «una barca di soldi», для слова «облом» — «sfiga» и т.п.

Диалог языков возможен на всех уровнях — от лирической поэзии до молодежного жаргона.

АСТРОУМИЕ

Питерская смеховая культура глазами москвича

При первом чтении книги Анатолия Наймана «Рассказы о Анне Ахматовой» я был несколько озадачен следующим эпизодом:

«Дело было в Комарове, зимой, мы с Бродским и Мариной Басмановой, его подругой, зашли к Ахматовой в гости. Заговорили о спиритизме <...> Она сказала, что относится к столоверчению враждебно <...> А впрочем, — закончила она, — возьмите словарь Брокгауза на букву С и прочтите статью Владимира Соловьева “Спиритизм”, очень толковую. (Потом она дала нам десятку и послала в магазин за водкой и закуской. Стоял мороз, ночное небо было безоблачно, все в ярких звездах. Бродский узнавал или делал вид, что узнает, созвездия, потом спросил меня: “А-Гэ, а почему, объясните по науке, в северном полушарии не виден Южный Крест?” Я сказал: “Возьмите словарь Брокгауза на букву А и прочтите статью «Астрономия”. — “А вы, — сказал он тотчас, очень довольный вовремя пришедшим в голову каламбуром, — возьмите словарь Брокгауза на букву А и прочтите статью “Астроумие”).»

Через несколько лет тот же эпизод обнаружился в «Записных книжках» Довлатова — лишь действие здесь было перенесено из Комарова в Ленинград:

«Найман и Бродский шли по Ленинграду. Дело было ночью.

— Интересно, где здесь Южный Крест? — спросил вдруг Бродский...»
И т.д. Вплоть до того же пункта: «...поищите там слово “Астроумие”».

Это в высшей степени окказиональное и вроде бы заведомо бессмысленное словечко «астроумие» засело в памяти как знак несходства питерского остроумия с московским. Такое несходство я долгие годы ощущал и на уровне литературных текстов, и на уровне приватного общения. Для московского остроумия характерна установка на внешний блеск и на индивидуальный успех шутника. В питерской беседе важнее авгурское взаимопонимание, причастность к общему культурному контексту. В процитированном обмене репликами между Найманом и Бродским нет победителя и побежденного: острота создается здесь самой связностью, кумулятивностью культурно-игрового дискурса. Говорящим важно обозначить связь их непринужденного трепа с предшествующим монологом Ахматовой, с культурной формацией, воспитанной на чтении Брокгауза и Ефрона, со средой, для которой Владимир Соловьев был значимой и авторитетной фигурой, и т.п. Рассказ Наймана проникнут этим ощущением традиционности и обнаруживает неожиданную (быть может, и для самого автора) интертекстуальность: так, слова «довольный вовремя пришед-

шим в голову каламбуром» вызывают ассоциацию с репликой Печорина о Грушницком: «Довольный плохим каламбуром, он развеселился».

В московских литературных и околосредствительных компаниях остроумие, как правило, замешено на бытовых, житейских реалиях — для пиетерцев более органична обращенность к духовному, *ad astra*¹³⁴, что дает повод поискать в каламбурной шутке Бродского отблеск высшего смысла.

Конечно, противопоставление питерского и московского остроумия может носить только условный и предварительный характер, поскольку пока еще не существует научного описания сходств и различий двух соответствующих литературных культур 60–90-х годов. К тому же питерское литературное остроумие неоднородно, его носителями выступают поэты и прозаики разного склада.

Тут видится определенный спектр с двумя крайними полюсами. На, так сказать, северном полюсе — холодная, без улыбки ирония Бродского и Сосноры. Остроумие Бродского Джералд С. Смит, выступая на конференции, посвященной поэзии Высоцкого с докладом «Высоцкий и Бродский», определил как «юмор злой, скрытый, юмор для себя» (сказано при безусловно положительном отношении к поэту — в целях сравнения с «московским, экстравертным, добрым» юмором Высоцкого). Действительно, «интровертность» остроумия Бродского ощутима даже в эротических его шутках («видишь то, что искал, а не новые дивные дивы...»), «...в награду мне за такие речи / своих ног никто не кладет на плечи»), весьма дерзких, но не рассчитанных на смеховую разрядку. Изошренное и словесно-римтическое остроумие Сосноры также не снисходит до простого комизма, до элементарно-смехового эффекта, это по преимуществу сарказм в буквально-греческом смысле («сарказмос» — «рвущий мясо») и выражающий либо высокомерное презрение к окружающим («Вам все объяснят феминетчицы рифм / и прозы писатели: презервативы»), либо глубокую боль («Бедный товарищ! — кровавую пищу клюем»).

«Южный», теплый полюс питерской смеховой культуры — это гедонистическое остроумие Валерия Попова (не случайно его первая книга называлась «Южнее, чем прежде», а лучшая из его книг — «Две поездки в Москву»; этот писатель сочетает причастность к питерскому контексту с тяготением к земному и житейскому «московскому» мироощущению).

Остроумие Довлатова мне видится в середине этого спектра, по соседству с остроумием Виктора Голявкина (особая тема — традиция парадоксального лаконизма, или лаконичной парадоксальности, восходящая, по-видимому, к обэриутам, унаследованная Голявкиным и продолженная Довлатовым). Довлатов принципиально далек от крайностей, его юмор и ирония, его гиперболизм нацелены на здравый смысл. Именно это сделало Довлатова, на мой взгляд, обобщенно-собирательной фигурой петербургской литературной культуры и полномочным представителем этой культуры в русской Америке, в Москве, в России

в целом (я имею в виду высокую степень читабельности и читаемости произведений Довлатова в кругах, далеких от того узкого питерского круга, в котором он сформировался). Ему суждено было стать не только значительным практиком литературного остроумия, но и теоретиком: такие афоризмы Довлатова, как «Юмор — инверсия здравого смысла», «Юмор — улыбка разума», — не только итожат творческую авторефлексию писателя, но и обладают весомым общеэстетическим смыслом.

Попытаюсь обозначить основные отличительные признаки питерского литературного и литературно-бытового «астроумия», дать некоторый предварительный «драфт», эскиз возможного исследования, начерно наметить рабочую гипотезу, рассчитанную на обсуждение, уточнение и конкретизацию.

1. *Редукция смехового начала.* При общении с ленинградцами москвичу сразу бросалась в глаза сдержанность их смеховой реакции. В московской аудитории или компании степень контакта, взаимопонимания проще всего проверить на смеховом уровне: улыбаются — значит, поняли, хохочут — значит, одобряют. В Питере же хохот почти невозможен, да и улыбки добиться не так легко.

(Приведу прозвучавший во время Довлатовских чтений комментарий к вышесказанному. «...На смешное в Москве и Питере <...> реагируют по-разному, — отозвался в кулуарах Анатолий Найман. — В Москве заранее знают, чему надо смеяться, и смеются, в Питере выслушивают, кивают и говорят: “Смешно”»¹³⁵.)

Такая редуцированность смехового начала присутствует и в художественной организации питерской поэзии и прозы, обуславливая замедленность комического воздействия и вместе с тем его долговечность.

Несмеющийся остроумец имеет определенные преимущества перед остроумцем откровенно комикующим. Так, мистификация, сопровождаемая невозмутимо-серьезной интонацией, может долго сохранять иллюзию достоверности. Показательный пример — довлатовская «байка» о якобы полученных Окуджавой в день его 50-летия восьмидесяти пяти телеграммах с текстом «Будь здоров, школяр!». Признаюсь, что при прочтении этой записи у Довлатова я, как, наверное, многие, не усомнился в подлинности данного факта и лишь после доклада Мицуеси Нумано на Довлатовских чтениях осознал всю заведомую абсурдность сюжета-розыгрыша. Смеховая разрядка (прежде всего смех над собой как наивным читателем) может быть отложена на долгое время, что только усиливает действенность остроумия.

2. *Нетئاتральность.* Питерское остроумие предполагает преобладание внутреннего над внешним, полноты самовыражения над игровым перевоплощением. С этой точки зрения интересно сопоставить остроумие Венедикта Ерофеева, творящего образ-имидж «Веничка-Христос» и рассчитывающего на игровое соучастие зрителей, — и естественный

юмор Довлатова, чья цель — раскрытие собственного «я» во всей его человеческой достоверности.

3. *Суперсегментность*. Этим корявым научным термином я хотел бы обозначить следующую особенность питерского остроумия: оно присутствует не в специально отведенных для этого местах, не в репризах и «приколах», а во всей ткани произведения. Питерский остроумец сам не знает, когда он шутит, а когда серьезен, какой эпизод, какая фраза вызовет комический эффект. Он готов к тому, что сказанное в шутку окажется совершенно серьезным (так, фраза Валерия Попова «Родился я в бедной профессорской семье» в середине 70-х годов звучала как комический оксюморон, двадцать лет спустя профессорские семьи действительно стали бедными), — и наоборот: сказанное всерьез кого-то почему-то рассмешит (читательский успех Довлатова, на мой взгляд, во многом связан с тем, что каждый читающий может по своему усмотрению и вкусу находить повод для улыбки или смеха).

4. *Остроумие работает не на создание контраста, а на словесное и композиционное единство текста*.

В творчестве Довлатова, во всей совокупности написанных им текстов эта особенность предстает особенно наглядно. Довлатовское остроумие стратегически нацелено на преодоление пропасти между «высоким» и «низким», на выработку того «среднего штиля» (т.е. сдержанно-достойного, уравновешенного, коммуникативно ясного, демократичного, соотношенного с жизненной реальностью во всем ее объективном объеме информационно-повествовательного дискурса), создание которого является самой насущной проблемой современной литературной культуры. Общий пафос этой художественной стратегии можно обозначить следующим остроумно-серьезным афоризмом Сергея Довлатова: «Гений — это бессмертный вариант простого человека» («Записные книжки»).

БЕЗ ОГЛЯДКИ НА ПОЛИНУ ВИАРДО

1. Не стараясь угодить

Возвращаемся в Москву из Пскова после Каверинских чтений 2002 г. В вагонном разговоре с А. П. Чудаковым признаюсь, что в «ЖЗЛ» у меня скоро выйдет книга «Высоцкий».

— Такая книга — в любом случае смелый шаг, — комментирует Александр Павлович. — Ведь это не о каком-нибудь Тургеневе писать, когда Полина Виардо предъявить претензий уже не может.

Да? А я и не думал об этой стороне дела. С наследниками героя проблем не возникало. Центр-музей В. С. Высоцкого оказывал мне со-

действие, а его директор Никита Высоцкий даже призывал меня не жертвовать правдой во имя ложной вежливости. Посылать же рукопись на апробацию Марине Влади мне бы и в голову не пришло: ясно, что ей это не по вкусу. Не рукопись, а жизнь Высоцкого, где есть Оксана Афанасьева, умолчать о которой биограф просто не имеет возможности. Он, как было, — «так и пишет, не стараясь угодить».

Мне кажется странным, что Валерий Попов пытался согласовать текст своей книги «Довлатов» с вдовой персонажа, удовлетворял ее мелкие замечания по поводу мамы Сергея да его отношений с университетскими приятелями. Неужели непонятно было сразу, что Елену огорчит совсем другое? Но как сократить, к примеру, Тамару Зибунову и их с Довлатовым дочь? Для этого не текст надо редактировать, а саму жизнь. В момент, когда Попов согласился писать эту книгу, судьба навсегда вбила клин между ним и вдовой его героя. В таких случаях остается одно — держаться на расстоянии, думая в первую очередь не о чьих-либо личных чувствах и амбициях, а об интересах читателя и культуры.

Не миновали такого рода трудности и Льва Лосева как биографа Бродского. Прежде всего ему пришлось «переступить» через негативное отношение самого героя к «возможным жизнеописателям». (Кстати, кто сказал, что подобные запреты или полузапреты следует понимать буквально? Шагнув в бессмертие, наши герои могут уже там переменить отношение к биографическим студиям о себе и даже дать «жизнеописателям» добро на книгу в серии «ЖЗЛ».)

Помимо этого, Лосев был явно стеснен в описании любовной стороны жизни Бродского: и Марине Басмановой, и иным героиням этого сюжета в книге отведено немного места. Хорошо, что потом в мемуарной книге Лосева «Меандр» появился текст «Об Иосифе», удачно дополняющий «литературную биографию» Бродского.

Или возьмем книгу Дмитрия Быкова о Булате Окуджаве. Мне импонирует в ней неподдельная душевная привязанность автора к персонажу, эстетическое приятие его творчества в полном объеме (не только песен, но и непесенных стихотворений, романной прозы). Казалось бы, такое ли уж упущение — недостаточно полный рассказ об отношениях поэта с Натальей Горленко? Был в песне 1983 г. «молодой гусар, в Наталию влюбленный», стало в позднейшей редакции: «в Амалию влюбленный». И вообще — так ли уж важны конкретные Оксана, Тамара, Марина, Наталья для повествования о судьбах легендарных мастеров слова?

Важна — свобода. Биограф отбирает из множества фактов самые важные по своему разумению. О каких-то событиях пишет подробнее, о каких-то короче. Одним персонажам уделяет больше внимания, другим меньше. Так он взаимодействует с «натурой», с героем книги, и желательнее, чтобы в этот интимный процесс не вмешивались третьи лица. Частные, юридические, политические.

Политическая конъюнктура, душившая биографический жанр, рухнула четверть века назад, в результате «революции сверху». Моралистическая конъюнктура, требовавшая вранья и умолчаний, изживается плавным, эволюционным образом. Наглядный пример — книга Александра Познанского о П. И. Чайковском, вышедшая параллельно в «ЖЗЛ» и в питерском издательстве «Вита Нова». Конечно, и теперь правдивое описание личной жизни композитора многими постсоветскими людьми оценивается как «очернение» и даже следствие «происков ЦРУ». Но все-таки вспомним, что тридцать лет назад о возможности появления в нашей стране такой книги никто и помыслить не мог. *Tempora mutantur.*

Приступая к написанию книги о Высоцком, а через несколько лет — и к книге о Блоке, я отчетливо осознавал, что для биографа «жить не по лжи» — это значит не утаивать от читателя тех подробностей, которые недалеким и несамокритичным людям представляются «неприглядными». Это прежде всего воздаяния Бахусу и Венере, а также недуги, сопряженные с вольным образом жизни. Тут от автора требуются непредубежденный взгляд на вещи, готовность просвещать читателя, вводя его в историко-бытовой контекст.

Блок говорил в стихах о продажной любви, трактуя эту тему в трагико-романтическом тоне, Пушкин о том же писал шутливо: «И вы, красотки молодые, / Которых поздней порой / Уносят дрожки удалые / По петербургской мостовой...» Едва ли нашему читателю рассказали в школе, о каких красотках говорится в «энциклопедии русской жизни». Значит, надо пояснить, сообщить, что мало кто из русских писателей-дворян не вступал в контакты со жрицами любви.

«Грехи» писателей — это, говоря лингвистически, «тема», а не «рема». Важны индивидуальные различия и оттенки. Наивно сокрушаться по поводу самого факта пьянства легендарной особы. Герои двух моих книг были к нему причастны совершенно по-разному. У Высоцкого это была болезненная зависимость от алкоголя, причинявшая ему только страдания. Что касается Блока, то, сопоставив множество свидетельств, я пришел к выводу, что у него отношение к Бахусу было по преимуществу гедонистическим, что до разрушения личности здесь дело не доходило. Показательна такая мелочь: Блок никогда не забывал взять счет в ресторане — стало быть, хорошо себя контролировал.

Высоцкий говорил режиссеру Виктору Турову: «Ах, Витя, если бы я мог так работать и пить, как ты, никогда бы не завязывал». Пожалуй, то же он мог бы сказать и Блоку на посмертной сходке русских поэтов — вроде той, которую описал Набоков (тогда еще Вл. Сирин) в стихах 1921 г. В общем, к любому житейскому явлению нужен дифференцированный подход.

Кстати, я в принципе уважаю точку зрения тех немногочисленных пуристов, которые ценят творцов искусства «не только за это» и даже

«совсем не за *это*», которые, упиваясь стихами или звуками музыки, не желают знать житейских подробностей. Биографические книги, в отличие, скажем, от правил дорожного движения, пишутся не для всех, а исключительно для читателей-добровольцев.

Лично я как читатель принадлежу к таким добровольцам. Чтение литературных шедевров, как правило, разжигало во мне интерес к частной жизни их авторов, и наоборот: колоритные жизнеописания и мемуарные свидетельства усиливали интерес к художественным текстам. Последнее в моей читательской жизни приключилось, в частности, с Довлатовым и Бродским. К обоим как к художникам я, честно говоря, раньше испытывал скорее уважение, чем любовь. Стилистический аскетизм Довлатова привлекал меня меньше, чем, например, чувственная изобразительность Валерия Попова, а Бродский для моей эстетической веры казался слишком консервативным и многословным — мне больше близки радикальные авангардисты, «путейцы языка».

Но вот хлынул поток письменных рассказов об этих двух легендарных питерцах (и ньюйоркцах). И я увлеченно внимаю всем голосам — восторженным и ехидным, правдивым и завирающим. И в Бродском, и в Довлатове как личностях я ощущаю таинственную внутреннюю парадоксальность. Стратегическая целеустремленность — и в то же время трогательная уязвимость, которую оба таили от окружающих. Мне интересен был «человекотекст» Дмитрия Бобышева «Я здесь», который многие осудили, исходя из каких-то моралистических соображений. Любовный треугольник «Бродский—Басманова—Бобышев» — сложный, многозначный сюжет, достойный долгого осмысления. И это никакое не «грязное белье», а реальная и неразгаданная человеческая драма. Из подобных частных тайн складывается та большая тайна, которую можно разгадывать всю жизнь, не считая, что потерял время...

По ходу чтения мемуаров я открыл для себя сходную внутреннюю парадоксальность в стихах Бродского и в прозе Довлатова. Дело не в том, что биография дает «реальный комментарий» к конкретным текстам, а в некоторой метафизической корреляции между поэтикой и судьбой, между приемом и личностью. Ироническая перифрастичность Бродского — способ расширить пространство и время, чтобы жизнь в итоге «оказалась длинной». Автологичность («самословие») довлатовского письма — способ преодоления хаоса и абсурда — в мире и в себе самом.

Подозреваю, что подобное восприятие «жизни» и «творчества» классиков свойственно не мне одному, а значительной части людей, открывающих биографические книги. Совокупность произведений писателя и «текст» его жизни — это две части одной метасистемы, это сообщающиеся сосуды. И для читателя совершенно естественно стремиться к полноте знания о писателе как о художнике и как о человеке.

Не люблю, когда злоупотребляют пассажем из письма Пушкина к Вяземскому: «Зачем ты жалеешь о потере записок Байрона?..» — и до слов: «...он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе». Прежде всего мне представляется чудовишной пошлостью шеголять в миллионный раз цитатой, полученной к тому же из третьих рук. Эпистолярные филиппики — даже у классиков — часто продиктованы минутным настроением. Прежде чем перейти к разговору о Байроне, автор письма жаловался: «Мочи нет сердит: не выспался и не вы....ся». А после того зацитированного до дыр пассажа Пушкин довольно гибко и некатегорично размышляет о соблазне автобиографического писания, о трудности его: «Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая».

Главное же, что социокультурная ситуация начала XXI в. совсем иная, чем двести лет назад. «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого...» Да нет, Александр Сергеевич, исповеди и записки, связанные с биографиями классиков, сегодня жадно читает не толпа, а относительно просвещенная часть публики. И это не мешает, а помогает ей быть «заодно с гением».

Думаю, что многие классики XIX в. еще нуждаются в освобождении от «хрестоматийного глянца», от сведения богатого смысла их жизни к борьбе с «самодержавием и крепостничеством». Ненамного лучше и тенденция мерить всех классиков на православный аршин, это тоже схематизация и разлучение с живым читателем. Творческий интерес биографов к реальной человеческой сложности и противоречивости «замечательных людей» — единственный способ привлечь новое читательское внимание к Лермонтову и Герцену, Тургеневу и Некрасову, ко многим другим классикам двух веков. Будь они равными, «правильными» людьми, приятными во всех отношениях, — не смогли бы они ни создать художественных ценностей, ни приобрести славу.

И тем, кто о них пишет, не стоит строить из себя круглых отличников. Требуется смелость.

2. Литераторы о литераторах

«Научная биография» — в этом словосочетании мне видится *contradictio in adjecto*. Лично мне не доводилось читать ни одной чисто научной биографии писателя. Научным может быть разыскание и обнаружение неизвестных доселе фактов, составление «летописей жизни и творчества». То есть производство текстов, предназначенных не для чтения, а для изучения и наведения справок. А когда автор берется в пределах одной книги дать читателю целостное представление о личности и судьбе писателя, он, независимо от своих субъективных намерений, становится литератором.

Биографический дискурс по природе своей — литературен. Пожалуй, это относится и к книгам о политических деятелях, ученых, арти-

стах и т.п. Там тоже надо выстраивать повествование, чувствовать читателя-собеседника. Как рассказать о таком-то событии — в двух фразах или на двух страницах? Такой выбор — вопрос творческий, как и всякое соотношение «мелочности» и «генерализации», пользуясь словечками Л. Толстого.

А уж когда герой книги — писатель, то биографу ничего не остается, как пригласить его в соавторы. Написание биографии я считаю таким же видом *соавторства* (не в юридическом, а в духовном смысле), как критическая интерпретация текста, как литературный перевод, как пародирование и травестирование, как цикл иллюстраций (уровня анненковских к «Двенадцати»), как инсценировка, или экранизация, или создание музыки на литературный сюжет, мелодии к поэтическому тексту.

Пусть биографические книги о писателях и попадают в книготорговых каталогах в категорию «Нехудожественная литература» (термин неудачный, согласитесь), книга о писателе художественна по природе. Поскольку в основе ее лежит такой художественный прием, как сравнение. Сравнение жизни писателя как целого с его творчеством в полном объеме. Осуществлено оно может быть с разной степенью глубины и совершенства, но жанру «литературной биографии» оно присуще конститутивно. Между «жизнью» и «творчеством» нет безусловных причинно-следственных связей, эти связи устанавливает автор-биограф субъективно-творческим способом: чередованием житейских эпизодов и рассказа о произведениях, соположением событий и стихотворных цитат.

Показателен такой крайний случай, как книга Дональда Рейфилда «Жизнь Антона Чехова», где «творчество» преднамеренно вынесено за скобки. Тщательность и добросовестность биографа достойна всяческих похвал, он даже на Сахалин съездил. Но — выскажу свое личное мнение, — при всей ценности впервые обнародованных здесь документов, связанных с интимной сферой, в книге я вижу «не живого, но мумию». Произведения писателя суть части его души и тела, его организма. Ампутация их делает книгу монотонной, лишенной настоящего «драйва».

«Писатели о писателях» — так называлась некогда серия издательства «Книга» (мне довелось там выпустить в раздельном соавторстве с В. Кавериним книгу о Юрии Тынянове). Пожалуй, такое название было чересчур роскошным: среди авторов все-таки чаще встречались не прозаики, а литературоведы, которые рискованно приравнивались к классикам мировой поэзии и прозы. Мне больше по душе слово «литератор» — кстати, его любили и Тынянов с Кавериним.

Академические ученые пишут друг для друга, литератор пишет для читателей. И его роль необходима, незаменима в литературе о том или ином классике, в том или ином конкретном «ведении». Не всякий литературовед может быть литератором: тут потребно умение писать «ad narrandum, non ad probandum» (для того, чтобы рассказать, а не для того,

чтобы доказать — согласно Квинтилиану). А такое умение достигается не только «пóтом и опытом», но еще и в силу некоторых природных факторов.

Литератор может прибегать к идеям-метафорам, логически недоказуемым и в то же время непроверяемым. Такова, например, лотмановская идея «сотворения Карамзина» (перефразировка фразы Чаадаева, давшая название книге Лотмана). Сотворил ли себя Карамзин как писатель сам? В рамках академического дискурса такой вопрос невозможен. Но познавательная плодотворность его сохраняется по сей день.

Особо скажу о роли цитат и сносок. Академические «материалы к биографии» из них почти полностью состоят. В «жэзээловском» формате они необязательны. Да и каково было бы читать сплошь документированный текст! Ведь если подходить формально, то к первой же фразе вроде «Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве 26 мая (6 июня) 1799 г.» надо давать сноску, скорее всего на П. В. Анненкова как первого биографа. И так — далее везде, поскольку основная масса сведений черпается из печатных источников.

Нет, «речеведение» (возможный эквивалент «дискурса») должно осуществляться самим автором-биографом. Цитаты на три страницы — это, по-моему, проявление халтурного отношения к работе. Автор как бы говорит читателям: «Я пойду отдохнуть и покурить, а вы пока послушайте Авдотью Панаеву (или Нину Берберову)». Читатели имеют полное право разойтись. Ибо неосвоенная, неотрефлексированная цитата — технический брак.

Сошлюсь на примеры из собственной практики. Вот я пишу о Блоке, добрался до июня 1905 г., когда в Шахматово приехали Андрей Белый с Сергеем Соловьевым. Белый потом расскажет об этом времени так: «А. А. вошел в полосу мрака; и намечалась какая-то скрытая рознь между ним и Л. Д. <...> В это время не мог он писать». И подкрепит это словами Александры Андреевны: «А знаете, почему Саша — мрачный; он ходит один по лесам; он сидит там часами на кочках... Порой ему кажется, что он разучился писать стихи; это его мучает».

Такие «показания» считаю нужным процитировать, но тут же считаю необходимым их оспорить, «продырявить документ», как говорил Тынянов. Приходится полемизировать не только с субъективнейшим Андреем Белым, но и с матерью поэта, доказывая, что леса и кочки — лучший кабинет для занятий стихосложением, что это те самые «широкошумные дубровы», куда бежит поэт, чтобы научиться писать по-новому, — в данном случае перейти к «Пузырям земли».

Или вот очень частный, но показательный пример, связанный с биографией Высоцкого. Лучший друг моего героя Вадим Туманов в своей книге «Все потерять — и вновь начать с мечты...» рассказывает о том, как за два дня до кончины Высоцкого он приходит к нему, застаёт дома

только Нину Максимовну и отправляется двумя этажами выше, догадавшись, что друг сидит у гостеприимного соседа:

«Обругал Валерку и увел Володю домой. Я впервые услышал, как мама резко разговаривает с ним:

— Почему ты пьяный?!

— Мама, мамочка, ты права! Это ерунда, только ты не волнуйся. Только не волнуйся!

Нина Максимовна в первый раз при мне замахнулась на сына. Мы уложили Володю спать».

Составители биографических хроник пассивно цитируют этот пассаж как реальный факт. Но у каждого факта есть оттенки. Обсуждая с Вадимом Ивановичем его замечательную книгу, я коснулся и этого эпизода: «Как вы откровенно рассказали о том, что мать замахнулась на сына...»

— Так она не просто замахнулась — ударила, — признался Вадим Иванович.

Да, метафора «продырявить документ» прямо-таки буквализовалась в этом разговоре. Готовя книгу к очередному переизданию (уже четвертой редакции текста), я добавил этот эпизод во всей его подлинности, излагаю своими словами, находя оправдание поведению матери, — в общем, с полной авторской ответственностью, не прячась за спину мемуариста.

«Чужое слово» (это для меня формула и бахтинская, и ахматовская) в полной мере работает только тогда, когда основную тяжесть выносит на себе прямое авторское слово.

Имеет ли право автор биографии на фантазию, на творческий вымысел?

Бывают литературные произведения, сюжеты которых начинаются там, «где кончается документ». Так, в повести Ольги Новиковой «Любя» (2005) описываются отношения Ахматовой и Цветаевой в 1941 г. На фоне достоверной фактуры развивается гипотетическая история о том, как у двух великих поэтесс появляется общий возлюбленный — молодой прозаик. Такое в принципе *могло быть*: не случайно у читателей возникал вопрос о прототипе, предлагались реальные кандидатуры на это место. Здесь мы имеем дело с чистым писательством, с искусством, которое биограф себе позволить не может, но на которое он может сориентироваться как на творческую модель. Иногда пустить в ход воображение необходимо просто для того, чтобы разобраться в реальной ситуации.

Марина Влади в своей книге «Владимир, или Прерванный полет» повествует, как Высоцкий, показывая ей книгу стихов Артюра Рембо, возмущается: «Ты представляешь, этот тип, этот француз — все у меня тачит! Он пишет, как я, это чистый плагиат!»... Какое-то недоразумение: не мог Высоцкий быть столь темным, он несколькими годами раньше упоминал Рембо и возраст его гибели в песне «О фатальных датах

и цифрах». Поразмыслив, прихожу к выводу, что Высоцкий просто учинил мистификацию, разыграл жену, а она приняла это за чистую монету. Именно так я подаю этот эпизод в своей книге, позволяя себе «на минутку» побыть писателем.

3. Реальная антропология. Личность и прием

Книга о писателе — это сейчас шире, чем литературоведение, это больше, чем филология. Время эстетизма и литературоцентризма миновало. А какое время наступило?

Двенадцать лет назад мне довелось в «Романе с языком» развить мысль о том, что на смену филологической эпохе приходит эпоха антропологическая. Сегодня с чувством глубокого удовлетворения читаю там и сям об «антропологическом повороте». Да, есть еще что сказать о том явлении природы, к которому мы все принадлежим — и ученые, и литераторы, и читатели.

Биографический бум в отечественной культуре напрямую связан с новым поворотом. Личность писателя — подходящий для антропологического исследования объект. Homo scribens — это не то, чтобы высшая разновидность homo sapiens, как считалось во времена романтизма, но своеобразная гипербола человеческой природы. В личности человека-писателя наглядно проступают парадоксы, присущие человеку-читателю. И биограф занимается самой что ни на есть реальной антропологией.

Воспользуюсь примерами двух героев моих книг в серии «ЖЗЛ» — Блока и Высоцкого.

Поэтика Блока — гармоничное сопряжение противоположностей. Доминантный прием — музыкальный оксюморон. Сходным образом в личности поэта гармонично сопрягались такие крайности, как уединенность и общительность, уныние и жизнерадостность, склонность к полигамии и душевная верность единственной женщине.

Поэтика Высоцкого — столкновение взаимоисключающих смыслов, конфликт персонифицированных точек зрения. Доминантный прием — драматизированный оксюморон. На уровне личности — это постоянное столкновение рациональной жизненной стратегии и спонтанного поведения, актерского и писательского импульсов, страстные дружбы и не менее страстные разрывы, перманентное фактическое двоеженство с неминуемыми драматическими последствиями.

Для выстраивания таких параллелей не очень подходит строгий научный язык. Биографическое повествование с его сюжетно-образной многозначностью — дело литературское, но его познавательные результаты могут иметь научное значение. Новая антропология в моем понимании — это не сухое умствование, а субъективно-личностная активность. Идеальное соотношение автора и героя в биографической книге — пятьдесят на пятьдесят. От биографа, конечно, требуется исследовательская

самоотверженность, отсутствие соревновательных претензий. Однако этого еще мало.

Требуется еще быть личностью.

КНИГА О ПИСАТЕЛЕ КАК ЖАНР

Заметки практика

В 2013 г. в серии «Жизнь замечательных людей» вышла книга Игоря Шайтанова «Шекспир». В одном из своих интервью, говоря о Шекспире, автор книги сказал, что свою задачу видел в том, чтобы «более цельно представить его в единстве биографии и творчества».

В этих словах, думается, определена стратегия многих книг, вышедших в «ЖЗЛ» и посвященных писательским судьбам. Еще раз вспомним такие научно-художественные произведения, как «Борис Пастернак» и «Булат Окуджава» Дмитрия Быкова, «Осип Мандельштам» Олега Лекманова, «Максим Горький» Павла Басинского, «Даниил Хармс» Александра Кобринского, «Юрий Визбор» Анатолия Кулагина, книги Людмилы Сараскиной о Достоевском и Солженицыне, книги Алексея Варламова о Булгакове, А. Грине, Платонове, Пришвине, Алексее Толстом и Шукшине, Александра Ливерганта о Киплинге, Уайльде, Мюэме, Скотте Фитцджеральде, Генри Миллере и Грэме Грине.

Единство биографии и творчества считал и я своей целью при работе над ЖЗЛовскими книгами о Пушкине, Блоке и Высоцком.

На обороте титула упомянутых книг значится: «Жизнь замечательных людей. Серия биографий». Когда героями книг выступают цари и дипломаты, ученые и актеры, разведчики и спортсмены, — все достаточно просто. Автор биографии сосредоточивается на «человеческом факторе», на лично-семейной жизни героя, его отношениях с властью, друзьями, недругами и т.п. Он отнюдь не обязан вникать во все тонкости профессиональной деятельности «замечательного человека». Бывает иногда, что об ученом пишет ученый, но не припомню случая, чтобы книга о царе была написана другим царем. Здесь от автора требуется умение писать на добротном журналистском уровне и владение навыками популяризации.

Иное дело — книга о писателе. Пишущий ее литературовед или критик (даже если он сам не пишет стихи и прозу) — все-таки приходится своему герою коллегой. Он тоже литератор, он тоже работает со словом. И в этой ситуации слово «биография» приобретает специфическое значение.

К написанию первой из своих книг в серии «ЖЗЛ» («Высоцкий», 2002, 7-е изд. — 2013) я приступил уже в весьма зрелом возрасте, за пле-

чами был большой стаж литературоведческой и критической работы. И, откровенно говоря, был слегка обескуражен, впервые увидев в прессе применительно к себе слово «биограф». Испытал примерно такое же чувство, как Булат Окуджава, некогда пришедший в один дом и случайно увидевший в коридоре список гостей, где он был обозначен как «гитарист». «Биограф Высоцкого» — что-то утилитарное, нетворческое. Может быть, даже несолидное для доктора наук по специальности «Теория литературы». «Биографами» формально могут считаться и изготовитель компилятивной книжки в серии «Мужчина-миф», и производитель книжного товара под названием «Подруги Высоцкого».

А я начал в свое время с исследования поэтики Высоцкого, раскрытия семантической двуплановости его произведений, специфики его двуглового слова. Обо всем этом идет подробный разговор в книге. Нет, я писал не просто биографию. Это книга о писателе — и в этом смысле расширенное продолжение литературоведческой книжки «Писатель Владимир Высоцкий», выпущенной мной еще в 1991 г.

Возможна ли биография без «творчества»? В массовом масштабе книги, оперирующие только житейскими реалиями, без привлечения «творчества», нередко оборачиваются китчем. Таковы претендующие на сенсационность описания под названиями «Анти-Ахматова», «Другой Пастернак» и т.п. Дело не в каком-то «грязном белье» (оно у этих великих людей, по-моему, остается чистым всегда: «Состав земли не знает грязи»), а в отсутствии ощущения ценности созданного поэтами. Ну, и мешанский язык, которым такие книжки пишутся, тоже знаковая особенность. Это не книги о писателях. Это книги не о писателях, а еще проще (перефразируя Хармса): будем считать, что это даже и не книги.

А возможна ли «научная биография»? Мне в самом это словосочетании всегда виделось некоторое *contradictio in adjecto*. Научными могут быть сбор материалов, документов, составление точной хронологии (многотомные «летописи жизни и творчества»). Компактно-популярные издания типа вересаевской книги «Пушкин в жизни» (сейчас это сборники о классиках «без глянца») — это тоже материал, но еще не биография.

Биографический «контент» литературного классика XIX–XX вв. — это тысячи, а то и десятки тысяч страниц. Автор же *книги о писателе* может себе позволить страниц триста–пятьсот; за пределы девятисот не выходил даже Дмитрий Быков.

«Полных» биографий не бывает по физическим причинам. Не все известные ему факты автор может вставить в свой текст. Работая над книгой о Блоке, читаю, например, новейшее основательное архивное разыскание, связанное с его пребыванием в армии в 1916 г. Для меня в этом обширном тексте интересно буквально все. Читателю же своей книги я сообщаю полученную мной информацию в объеме одного синтаксического предложения. А многое вообще остается за бортом.

Отбор информации, ее обобщение осуществляются не абстрактно-логически, а творчески. Я бы сказал: синекдохически. Автор книги о писателе рисует целое через часть. Изображает. Создает образ. И оцениваются такие книги не только по критериям научной достоверности, но и по шкале художественной выразительности, словесно-композиционного совершенства.

Книги о писателях, выходящие в «ЖЗЛ», а также в некоторых других издательствах, обычно даются в библиографических перечнях в разделе «популярных» изданий. Считается, что блоковед, обнаруживший в стихах поэта эпитет «синий» и перечисливший десятки соответствующих примеров из Блока и его современников, занимается фундаментальной наукой, а автор биографической книги, где, к примеру, дается целостное осмысление жизненно-творческих отношений Блока с женой, с Андреем Белым и многими другими людьми, — он занимается всего-навсего «популяризацией». Смиримся.

Так же смиренно примем и книготорговый ярлык «нехудожественная литература», которым снабжаются биографические книги. Ладно, Проханов и Донцова — это художественная словесность, а, скажем, книги Лотмана о Карамзине, Быкова о Пастернаке или Варламова о Шукшине к таковой не принадлежат.

Но тыняновскую теорию литературного факта все же примем во внимание. И тыняновское определение литературы: «динамическая речевая конструкция». Оно распространяется и на «нон-фикшн», хотя при Тынянове такого термина не было.

Автор книги о писателе воленс-ноленс создает динамическую речевую конструкцию.

Степень динамики («драйва»), речевой органики и выразительности, конструктивной гармонии, конечно, бывает разной. Но конститутивно *книга о писателе* принадлежит к сфере «словесного художественного творчества» (подключим еще и бахтинскую формулу для пушей научной полифоничности).

А научность книге о писателе, конечно, нужна. И состоит она не в том, чтобы блеснуть новейшей терминологией и замучить читателя «ворохом скверных цитат» из предшественников. Скажем, формат «ЖЗЛ» вообще не требует сносок, но дельная книга о писателе получается тогда, когда автор проработал весь массив литературы о своем предмете (пусть это останется в тексте книги невидимой частью айсберга). Лучше всего, когда автор прожил с героем целую жизнь, а не начал его изучать после заключения издательского договора. Помню, как в годы студенчества Игорь Шайтанов увлеченно рассказывал мне о только что прочитанной им сенсационной книге английского автора «Shakespeare, thy name is Marlowe!». Это было лет за сорок пять до того, как он приступил к написанию ЖЗЛовской книги «Шекспир».

Научность для книги о писателе — не фасад, а бэкграунд, фундамент. И еще — способ контроля, способ обуздания собственных беллетристических интенций и потенций автора. При повествовании о писательской судьбе необходима определенная доля перевоплощения, вдохновения и даже воображения. Иногда возможны гипотетические реконструкции. Но не свободный полет фантазии!

Сколько неподтвержденных и недоказуемых в принципе беллетристических гипотез явлено в биографических книгах о писателях! Естественную смерть героя тшатся представить насильственной, его самоубийство — убийством. Сколько напридумывали мои предшественники, писавшие о Пушкине и Блоке! Как неустанно фонтанируют фантазмами авторы книжек о Высоцком! Будучи тыняновцем по научной судьбе, я отнюдь не пошел за Юрием Николаевичем в его творческой убежденности в том, что любовь к Е. А. Карамзиной прошла через всю жизнь поэта. Не стал искать и иную «утаенную любовь», хотя задолго до того, как принялся писать книгу, кандидатка на эту роль у меня имелась. Не пытался я реконструировать все обстоятельства свидания Натальи Николаевны и Дантеса в доме Идалии Полетики («что было между ними?»), как и выяснить имя изготовителя рокового пасквиля. Это все не верифицируемо.

Иные блокочеды брались с полной уверенностью говорить об интимном характере отношений Блока с Волоховой и Андрея Белого с Любовью Дмитриевной — по принципу «мне так кажется». А кто-то на свой вкус утверждал, что самой любимой женщиной Блока была Дельмас — вопреки утверждению поэта, о том, что у него «две женщины: одна — Люба, другая — все остальные». Насчет Высоцкого ограничусь в качестве примера одним «бродячим» мифотворческим сюжетом: дескать, в последний год жизни он собирался убежать за границу, а чекисты про то проведали и убили его. Доказательная база, естественно, отсутствует. Это еще о недавних временах, а уж о том, что было 400–450 лет назад, фантазировать куда легче!

Книга Игоря Шайтанова о Шекспире написана писательским пером, но на фоне модных мифологий и популистских сенсаций она верна традиционному принципу научности. В книге утверждается, что произведения Шекспира написаны Шекспиром. Это наука, все прочее — алхимия.

В последние годы автору этих заметок не раз доводилось писать об эквивалентности личности и приема, биографии и поэтики. Эквивалентность — это не обусловленность одного другим, а равноправное взаимодействие. Это не пресловутый «биографический метод», не «психологический» подход в духе Овсяннико-Куликовского, а продолжение опоязовской традиции: «империализм конструктивного принципа» находит соответствие в структуре личности и биографии.

В случае с Шекспиром это проступает с повышенной наглядностью. И автор самой современной русской книги о нем имел полное основание сказать: «Только помня о творчестве, как о тайне, о поэтическом сознании и его культурной среде, можно найти аргументы для ответа на “шекспировский вопрос”. Речь не о том, чтобы в пьесах, поэмах и сонетах угадывать прямое отражение жизненных ситуаций. Речь о другом — о том, что творческая эволюция, явленная в этих произведениях, вписывается только в одну биографию, сколь тонкой ни была бы ее документальная основа, — в биографию того, кто родился в Стрэтфорде-на-Эйвоне. Под грузом творчества биографическая основа не рвется — напротив, укрепляется, обретая человеческую реальность».

Такое системное, полисемантическое, многоаспектное и многооттеночное *сравнение жизни и творчества*, научное по мысли и художественное по эмоциональной насыщенности, и составляет, на мой взгляд, жанровую сущность *книги о писателе*.

ПИШЕМ ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА

А то, что пишем мы сами, литературоведы и критики, — это какая литература? Массовая или элитарная?

Давным-давно, когда прилагательное «массовый» еще не стало ругательным, в издательстве «Художественная литература» существовала серия «Массовая историко-литературная библиотека». Выходили в ней серьезные и внятные книжки о хрестоматийных шедеврах: Г. Макогоненко о «Евгении Онегине», И. Медведевой о «Горе от ума», Г. Бялого об «Отцах и детях». Самую большую известность приобрела работа С. Бочарова о «Войне и мире», впоследствии многократно переизданная и сохранившая актуальность до наших дней. Притом что там не было таких неперменных теперь атрибутов научности, как слова «архетип» и «хронотоп».

В массовой серии, по сути дела, нашла приют литературоведческая элита. Так же, как в некоторых работах, написанных филологическими лидерами для издательства «Детская литература». Скажем, маленькая книжка Ю. Манна «Смелость изобретения» отнюдь не была упрощением по сравнению с его же «взрослой» «Поэтикой Гоголя». А «Разговор о стихах» Е. Эткинда внятно и доступно передавал все то, что потом было подробно развернуто в его «Материи стиха».

Детские книги — массовые по определению, поэтому пример с ними особенно нагляден. В популярной, педагогической форме могут быть сформулированы вполне «взрослые» новаторские идеи. В 1921 г. Н. Ев-

реинов, автор остропарадоксальных книг «Театр как таковой» и «Театр для себя», выпустил в питерском издательстве «Светозар» иллюстрированное издание «Что такое театр» с подзаголовком «Книжка для детей». В авторском предуведомлении говорилось: «Эту книжку я написал для детей, которые еще не были в театре или хоть и побывали в нем, но ничего о нем толком не знают. К “детям” в театральном искусстве я отношу и их мам, пап, бонн, нянюшек и гувернанток, которые хоть и часто посещают театр, но все еще не очень хорошо понимают, в чем сущность драматического представления, каково устройство сцены и в чем ее высшее назначение». Ехидный Евреинов, по-моему, удачно снимает здесь противоречие не только между «детским» и «взрослым», но также и между «массовым» и «элитарным».

Весной 1982 г. мы с Ольгой Новиковой встретились в Переделкине у Каверина с В. Шкловским, который, критикуя «птичий язык» структурно-семиотической школы, отчеканил: «Это не приближает людей к искусству. Пишем ведь для человека, а не для соседнего ученого».

Точно! Мы в тот момент уже начали писать книгу о В. Каверине, ориентируясь именно на читателя-человека. В конце концов, и «соседние ученые» тоже люди!

Любопытно, что при прохождении рукописи солидный «внутренний» рецензент предъявил нам лишь одну претензию: слишком понятно написано, «по-детгизовски».

Что ж, «детгизовский» стиль Манна и Эткинды был нам ближе, чем декоративное наукообразие академических талмудов. Однако и ясность может вызывать недовольство. «Прямизна нашей мысли не только пугач для детей», как сказал поэт. Но если уж прямизна дана, то стоит ли кривляться в угоду кому бы то ни было?

А возможности терминологического кривляния бесконечны. Скажем, в 1950-е годы и в диссертациях, и в школьных сочинениях писали: «Тема войны и тема мира в романе Л. Толстого “Война и мир”».

В шестидесятые–семидесятые годы то же самое называлось: «Оппозиция “война–мир” в семиотической структуре романа Л. Толстого “Война и мир”».

Через десять лет: «Мотив войны и мотив мира в романе Л. Толстого “Война и мир”».

Затем: «Архетипы войны и мира в романе Л. Толстого “Война и мир”».

В начале нашего столетия в ходу навороты вроде: «Концепт “война” и концепт “мир” в концептосфере романа Л. Толстого “Война и мир”».

Такой вот нескончаемый тавтологический дискурс, переименование известного и очевидного, переодевание его в новомодные одежды. При чем такая псевдоэлитарность имеет массовый (уже в дурном смысле) характер: квазинаучные словечки гуляют из статьи в статью, из диссертации в диссертацию.

А высокое литературоведение тем временем делает новые шаги навстречу «нормальному» читателю. Здесь можно указать два основных направления демократизации научного знания. Первое — это создание компактных и эстетически целеустремленных комментариев к классическим шедеврам. Наглядный пример — работа Льва Соболева «Путеводитель по книге Льва Толстого “Война и мир”», вышедшая в издательстве Московского университета в 2012 г. Выпущенный в качестве учебного пособия, этот труд, по-моему, интересен для самого взрослого и искушенного читателя. Бывают «горизонтальные» комментарии, где просто разъясняются реалии и непонятные слова. Здесь же есть и «вертикальный» план: осмысление поэтики. По сути, завершена работа, начатая В. Шкловским в книге «Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”» 1928 г. Эстетический диалог Льва Соболева со Львом Толстым начинается уже с заглавия: «Война и мир» здесь названа не романом, а книгой, очень по-толстовски. Перед нами наглядный пример того, как можно и нужно быть «заодно с гением» и при этом заодно с читателем.

Другая плодотворная тенденция — сочетание поэтики с биографией, с вниманием к писательской личности. Ренессанс серии «ЖЗЛ» — тому подтверждение. Антиномия массовости и элитарности здесь преодолена.

Попробуем перенести эту закономерность на собственно художественную словесность. В литературных кругах давно бытует такое бонмо: «Мастер и Маргарита» — это масскульт. Дескать, там и «лав стори» имеется, и развлекательность, и юмор, и доза религиозности. Анатолий Королев недавно заявил, что знаменитый роман вот-вот перейдет в разряд «детского чтения». А взрослые, что ли, перестанут его читать? Ни малейших к тому предпосылок не вижу.

Защищать булгаковский роман от кого бы то ни было, конечно, нелепо. Это все равно, что пытаться оказать рублевую материальную помощь Биллу Гейтсу. Но повод для раздумья здесь есть. Роман «Мастер и Маргарита» наглядно демонстрирует, что в принципе возможна литература для неограниченного читателя. Для умников и простаков. Для эрудитов и людей культурно «девственных» (как Мастер назвал Бездомного в первом разговоре). Для мужчин и женщин. Для взрослых и детей.

Написано для человека. Да, можно эту книгу назвать массовой.

А теперь возьмем наудачу несколько имен современных прозаиков (разных в стилистическом и идеологическом плане), которых никак нельзя обвинить в массовости. М. Шишкин, Н. Кононов, В. Шаров. Имеется ли в их творческом багаже роман, который превосходит «Мастера и Маргариту» в чисто эстетической оригинальности, смысловой многозначности, языковой изощренности? То есть роман более элитарный по гамбургскому счету? Вопрос получился слишком риторический...

Может быть, массовость и «масскульт» — не совсем одно и то же? «Масскульт» предназначен не для всех. Вне зоны его охвата остаются те привередливые читатели, которым искренне неинтересны тавтологические сюжетные конструкции. которым скучно читать детективы, потому что там все завершается разоблачением убийцы, а любовные романы — ввиду неизбежности хеппи-энда.

Если же говорить о возможности взаимодействия «высокой» и «низкой» литературы, «центра» и «периферии» (по Тынянову), то здесь «нужно что-то среднее», необходимо обнаружить реальную зону взаимодействия. Согласен с М. А. Черняк, трактующей беллетристику как такое «срединное» поле литературы. Причем само слово «беллетристика» мне хочется освободить от той негативной коннотации, которым оно в нашей культуре обладает с легкой руки Белинского. (Между прочим, «беллетристическими», недостаточно художественными произведениями он объявлял, напомним, «Повести Белкина» и «Капитанскую дочку».)

Беллетристично по сути всякое повествовательное произведение, адресованное не «ограниченному контингенту» литслужаших, а читателю-человеку вне анкетных данных. И роковой недостаток современной прозы, изначально сориентированной на «элитарный» канон, — дефицит беллетристичности.

Не буду предсказывать дурную судьбу нынешним любимцам литературного бомонда. Вспомним некоторых их предшественников начала 1990-х годов: М. Харитонову, В. Нарбикову, А. Иванченко (автора романа «Монограмма»). Все они творили, так сказать, недо-беллетристику, освобождали себя от обязанностей перед читателями. Уцелели ли они на элитарном поле? Едва ли. Их произведения теперь, по сути, вне литературного пространства.

А что, если рассуждать по такому принципу: все, кто пишет fiction, — беллетристы? Здесь и сейчас. Кто же из беллетристов останется в вечности — пусть вечность и решит.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. М., 2000. С. 27.

² *Якобсон Р.* Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1976. С. 59–60 (перевод составителя). Оригинал см.: Readings in Russian Poetics. Cambridge & London, 1971. P. 82–87; по-французски — Jakobson Roman. Questions de la poétique. Paris, 1973. P. 145–151.

³ *Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002. С. 373.

⁴ См. дискуссию на эту тему в «Новом литературном обозрении» (2013. № 113).

⁵ *Зонтаг С.* Против интерпретации другие эссе. М., 2014. С. 17.

⁶ Там же. С. 22.

⁷ *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя Розы. Роман. С. 428.

⁸ Ср. с иронической рефлексией М. М. Зощенко в рассказе «Землетрясение» (1930): «Чего хочет автор сказать этим художественным произведением?» (*Зощенко М.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1986. С. 443). Далее у Зощенко следует совершенно однозначная «автоинтерпретация»: «Этим произведением автор энергично выступает против пьянства. Жало этой художественной сатиры направлено в аккурат против выпивки и алкоголя» (Там же. С. 443–444). Это своеобразная пародия на интерпретацию как таковую.

⁹ *Набоков В.* Американский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб., 1999. С. 377.

¹⁰ *Зонтаг С.* Против интерпретации и другие эссе. С. 24.

¹¹ О специфике интерпретаций научно-филологической см.: *Довгий О. Сергеева-Клятис А.* Интерпретация литературного произведения: Пособ. для студентов. М., 2017. С. 5–29.

¹² *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1987. С. 348.

¹³ *Богомолов Н. А.* У истоков символистской критики // Критика русского символизма. Т. 1. М., 2002. С. 8.

¹⁴ *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 188.

¹⁵ *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002. С. 175.

¹⁶ *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы. Л., 1927. С. 116.

¹⁷ Там же. С. 115.

¹⁸ *Трифонов Ю.* Как слово наше отзовется... Диалог с Л. Аннинским о современной критике // Новый мир. 1981. № 11. С. 237.

¹⁹ Там же.

²⁰ *Эшитут С. А.* Юрий Трифонов. Великая сила недосказанного. М., 2014.

²¹ *Чупринин С.* Дефектура // Знамя. 2014. № 7. С. 184.

²² *Тынянов Ю. Н.* Промежуток // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002. С. 169.

²³ *Тынянов Ю. Н.* Блок и Гейне // Об Александре Блоке. Пг.: Картонный домик, 1921. С. 264.

²⁴ Там же. С. 240.

²⁵ Там же.

²⁶ *Гинзбург Л.* О старом и новом. Л., 1982. С. 351.

²⁷ Цит. по: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 396.

- ²⁸ Тынянов Ю. Н. Блок // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 123.
- ²⁹ Там же. С. 118.
- ³⁰ Белый А. Авторские предисловия к сборникам стихотворений // Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. М.: Республика, 1994. С. 480.
- ³¹ Там же. С. 484.
- ³² Ронен О. Блок и Гейне // Звезда. 2002. № 11.
- ³³ Белый А. Авторские предисловия к сборникам стихотворений. С. 487–488.
- ³⁴ Гинзбург Л. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 148.
- ³⁵ Там же. С. 144.
- ³⁶ Подробнее о нем см.: Новиков Вл. По ту сторону успеха: Повесть о Михаиле Панове // Новый мир. 2015. № 7. С. 9–68.
- ³⁷ Панов М. В. Труды по общему языкознанию и русскому языку. Т. 2. М.: Языки славянской культуры, 2007. С. 518.
- ³⁸ Последующие лауреаты: Евгений Рейн (2012), Евгений Евтушенко (2013), Геннадий Русаков (2014), Юлий Ким (2015), Наум Коржавин (2016), Максим Амелин (2017).
- ³⁹ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002. С. 417.
- ⁴⁰ Азарова Н. М. Критерий «адресат» в установлении границ поэтического дискурса // Логический анализ языка: Адресация дискурса. М.: Индрик, 2012. С. 233.
- ⁴¹ Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суrowцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982. С. 18.
- ⁴² История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М., 2011. С. 496.
- ⁴³ Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1990. С. 179.
- ⁴⁴ Казак В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 г. Лондон, 1988. С. 436.
- ⁴⁵ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 390.
- ⁴⁶ Кайда Л. Г. Эссе: стилистический портрет. М., 2008. С. 5.
- ⁴⁷ Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919. М., 2001. С. 297.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Белый А. О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи. М., 1997. С. 431.
- ⁵⁰ Там же. С. 437.
- ⁵¹ Там же. С. 441.
- ⁵² Там же. С. 442.
- ⁵³ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. Избранные труды. С. 419.
- ⁵⁴ Там же. С. 420.
- ⁵⁵ Там же. С. 362.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ Вейдле В. О Блоке // Александр Блок: pro et contra. СПб., 2004. С. 381.
- ⁵⁸ Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 353.
- ⁵⁹ Там же. С. 365.
- ⁶⁰ Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сборник статей. Л., 1986. С. 369.
- ⁶¹ Там же. С. 405.
- ⁶² Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...» М., 2002. С. 233.
- ⁶³ Там же. С. 233–234.
- ⁶⁴ Там же. С. 233.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 115–116.
- ⁶⁷ Там же. С. 116.
- ⁶⁸ Шкловский В. Б. Сентиментальное путешествие. С. 232.
- ⁶⁹ Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Статьи–воспоминания–эссе (1914–1933). М., 1990. С. 440.

- ⁷⁰ Там же. С. 454.
- ⁷¹ *Шкловский В. Б.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1974. С. 53.
- ⁷² *Шкловский В. Б.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1973. С. 87.
- ⁷³ Там же. С. 152.
- ⁷⁴ *Бекетова М. А.* Воспоминания об Александре Блоке. М., 1990. С. 241–242.
- ⁷⁵ *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. Т. ??, М., 1999. С. 182.
- ⁷⁶ *Богомолов Н. А.* Высоцкий—Галич—Пушкин, далее везде // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: Статьи о русской литературе, претимущественно о поэзии. М., 2004. С. 437.
- ⁷⁷ Там же. С. 438.
- ⁷⁸ *Кулагин А.* Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 44.
- ⁷⁹ *Кулагин А.* Поэзия Высоцкого. Творческая эволюция. М., 1997. С. 87.
- ⁸⁰ *Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. М., 2000. С. 27.
- ⁸¹ *Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция. М., 2002. С. 375.
- ⁸² *Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове. С. 364.
- ⁸³ Там же. С. 375.
- ⁸⁴ *Панов М.* В Сочетание несочетаемого // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. М., 2000. С. 307.
- ⁸⁵ Там же.
- ⁸⁶ Там же. С. 309.
- ⁸⁷ *Грюбель Р.* Во время, вне времени и рядом со временем. Календарное время у Велимира Хлебникова, Даниила Хармса и Владимира Сорокина // Велибир Хлебников, будетлянский поэт. Лион, 2009. С. 394.
- ⁸⁸ *Старкина С.* Велимир Хлебников: Король времени. Биография. СПб., 2005. С. 285.
- ⁸⁹ *Панов М. В.* Лингвистика и преподавание русского языка в школе. Предисл. и коммент. Л. Б. Парубченко. М.: Фонд развития фундаментальных лингвистических исследований, 2014.
- ⁹⁰ *Северская О. И.* Эссеистическая поэтика (на материале литературы рубежа XX–XXI вв.) // Общественные науки и современность. 2006. № 3. С. 162.
- ⁹¹ *Новикова О.* Безумствую любя. Повести, новеллы. М., 2008. С. 99.
- ⁹² *Солженицын А.* Угодило зернышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть первая (1974–1978) // Новый мир. 1999. № 2. С. 139.
- ⁹³ Синоним легкости — «пустота как источник свободы» — см.: *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Русская литература XX века (1950–1990-е годы): В 2 т. Т. 1. М., 2008. С. 370.
- ⁹⁴ «Великий писатель земли русской». Выражение пришло от тургеневского письма Льву Толстому, где, впрочем, было: «Великий писатель русской земли».
- ⁹⁵ *Эйдельман Н.* О личном счастье: Вместо послесловия // Старатель: Еще о Высоцком: Сб. М., 1994. С. 356.
- ⁹⁶ *Новиков В. И.* Окуджава—Высоцкий—Галич: Проект исследования // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1999. С. 233–240.
- ⁹⁷ *Зайцев В. А.* Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиция. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2003; *Кулагин А. В.* У истоков авторской песни: Сб. статей. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2010; и др. работы автора, а также монографии и статьи А. Е. Крылова, И. Б. Ничипорова, И. А. Соколовой.
- ⁹⁸ Гармоничность психологического облика и житейского поведения Окуджавы с замечательной зоркостью и точностью передана Г. Красухиным в его мемуарной книге «Портрет счастливого человека: Книжечка о Булате» (М., 2012).
- ⁹⁹ *Вознесенский А.* Властитель чувств // Вознесенский А. На виртуальном ветру. М., 2000. С. 201–220.

- ¹⁰⁰ Новиков Вл. Властитель чувств // Новиков Вл. Заскок. Эссе, пародии, размышления критика. М., 1997. С. 183–195.
- ¹⁰¹ Быков Д. Окуджава. М., 2011. С. 734–743.
- ¹⁰² «...В 1993 г. Окуджава выступал в Минске на гастролях, и перед концертом я на ступенях филармонии сломал его пластинку. Собралось около 1000 человек, которые выразили неприятие его отношения к расстрелу Верховного Совета. Во время этих драматических событий были убиты полторы тысячи мирных граждан. А он принял эту трагедию с радостью и удовольствием. Для меня это стало потрясением. Окуджава был моим кумиром, я все его песни знал наизусть, пел». — Владимир Гостюхин: Я завидовал патриотизму китайцев. [Электронный ресурс.] — Режим доступа: http://www.belactors.info/actors/f_k/gostuhin_pressa7.html.
- ¹⁰³ Войнович В. «А я ему не позвонил...» // «Все не так, ребята...». Владимир Высоцкий в воспоминаниях друзей и коллег. М., 2017. С. 276.
- ¹⁰⁴ Вениамин Смахов о себе, о евреях и еврействе. [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <http://www.radionvc.com/ru>.
- ¹⁰⁵ Нагибин Ю. О Галиче — что помнится // Галич А. Генеральная репетиция. М., 1991. С. 526.
- ¹⁰⁶ См.: Богомолов Н. А. К истории первой книги Александра Галича // Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова: статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 359–381, где содержится подробный разбор книжки и в приложении воспроизведен ее текст.
- ¹⁰⁷ Богомолов Н. А. «Красавица моя, вся статья...»: Александр Галич и Борис Пастернак // Галич: Новые статьи и материалы. Вып. 3. М., 2009. С. 127.
- ¹⁰⁸ См.: Богомолов Н. А. Александр Галич: поэтика интертекстуальности. [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <http://polit.ru/article/2013/07/21/bogomolov/>.
- ¹⁰⁹ Нейгауз Г. Мария Юдина. [Электронный ресурс.] — Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/Nomer28/Neuhaus1.html>.
- ¹¹⁰ Крымова Н. Имена: Высоцкий: Ненаписанная книга. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2008. С. 126.
- ¹¹¹ Разбор этого пассажа см. в кн.: Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта. 2-е изд., испр. и доп. М.: Булат, 2010. С. 285. Многочисленные комические (в том числе пародийные) подтексты поэзии Высоцкого продолжают обнаруживаться и другими исследователями: см. комментарии М. Раевской к одному стиху в серии «Библиотека всемирной литературы» — М.: Эксмо, 2010; примечания П. Фокина к 11-томному иллюстрированному изданию — СПб.: Амфора, 2012; и др.
- ¹¹² Высоцкий В. Устная проза // Высоцкий В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 2008. С. 194–195.
- ¹¹³ Перевозчиков В. Правда смертного часа. Посмертная судьба. М., 2000. С. 343.
- ¹¹⁴ Новиков Вл. Поэтика скандала // Новиков Вл. Роман с литературой. М., 2007. С. 85.
- ¹¹⁵ Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. Комментарий к песням поэта. М., 2010. С. 268–269.
- ¹¹⁶ Высоцкий В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Песни 1971–1980. М., 2008. С. 167–168.
- ¹¹⁷ Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 270.
- ¹¹⁸ Высоцкий В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 339.
- ¹¹⁹ Там же. С. 340.
- ¹²⁰ Высоцкий В. Ловите ветер всеми парусами! СПб., 2012. С. 73.
- ¹²¹ Крылов А. Е., Кулагин А. В. Высоцкий как энциклопедия советской жизни. С. 269.
- ¹²² Новиков Вл. В Союзе писателей не состоял... Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 151.
- ¹²³ Катаев В. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М., 1984. С. 215.
- ¹²⁴ Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. 1. М., 1963. С. 499.

¹²⁵ *Батурич Ю.* Текст, воспринимаемый и мобилизующий (Песни Владимира Высоцкого как поэтико-политическая публицистика) // Политическая наука в условиях перестройки: взгляд на актуальные проблемы современности: Сб. статей. М., 1988. С. 295.

¹²⁶ Современный русский язык: Учебник / Белошапкова В. А., Земская Е. А., Милославский И. Г., Панов М. В.; под ред. В. А. Белошапковой. М., 1981. С. 28.

¹²⁷ *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1978. С. 11.

¹²⁸ *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 23.

¹²⁹ *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция. Избранные труды. М., 2002. С. 417.

¹³⁰ *Айги Г.* Разговор на расстоянии. С. 30–31.

¹³¹ *Гете И. В.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М., 1976. С. 400.

¹³² *Зубова Л. В.* Языки современной поэзии. М., 2010. С. 27.

¹³³ Кстати, в конце процитированной выше строфы о русских поэтах в первоначальной рукописи и в фонограмме домашнего чтения было: «А не Аннабели — ёб их / ведь...». В письме Сосноры к О. и Вл. Новиковым от 22 января 1980 г. по этому поводу говорится: «В “Балладе Э. По” совершенно ничтожно и незакономерно звучит строка А не Аннабели — ёб их... и т.д. <...> То, что на месте и точно в “Мой милый”, или в “Дне Будды”, — никак не подходит к сей “Балладе”. Пожалуйста, замени: А не Аннабели Яблок... это и в звуковом отношении и в смысловом — тоньше и ироничнее. Здесь лобовой удар — пошловат, в общем-то не по возрасту (стиха!)».

¹³⁴ Ср. название статьи А. Арьева «Арфография. О прозе В. Сосноры, опубликованной и неопубликованной» (Согласие. 1993. № 3); смысл каламбура здесь тоже в замене нейтрального «орфо» на «арфу», в противопоставлении обыденной «правильности» и высшего, музыкального начала.

¹³⁵ *Радзишевский В.* Триумф без трагедии: Три дня на дружеской ноге с Сергеем Довлатовым // Лит. газета. 1998. 13 мая. № 18–19.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- А**
Абрамов Ф. А. 42, 43
Абрамова Л. В. 138
Аверинцев С. С. 128, 145
Агеев А. Л. 67
Азарова Н. М. 4, 5, 31, 37, 176–181, 186–190, 228
Айги Г. Н. 3, 5, 29, 30, 36, 37, 84–87, 95, 147–150, 176–178, 186, 189, 199, 231
Айтматов Ч. Т. 59, 61, 63
Александров Н. Д. 67
Алкей 165
Амелин М. А. 31, 228
Анненков П. В. 216
Анненков Ю. П. 206, 215
Анненский И. Ф. 18, 133, 165, 199, 201
Аннинский Л. А. 20, 21, 67, 73, 173, 227
Аполлинер Г. 165, 171
Арабов Ю. Н. 67
Арбитман Р. Э. 67
Аристов В. В. 31, 32, 37, 178
Аристофан 165
Аронов М. 126
Архангельский А. Н. 67
Асадов Э. А. 191
Астафьев В. П. 41, 42, 59–61
Афанасьев Ю. Н. 114
Афанасьева (Ярмольник) О. П. 211
Ахматова А. А. 8, 12, 76, 81, 88, 96, 101–104, 117, 129, 135, 146, 149, 175, 176, 193, 196, 200, 201, 203, 207, 216, 217, 220, 231
Байрон Дж. Г. 56, 165, 214
Бак Д. П. 67
Бальмонт К. Н. 88, 101, 197–199
Баранов В. И. 66
Баратынский Е. А. 102
Басинский П. В. 67, 68, 73, 219
Басманова М. 211, 213
Батулин Ю. М. 145
Батюшков К. Н. 204
Бахтин М. М. 11, 217, 221, 231
Баччи С. 206
Бекетова М. А. 88, 229
Беккет С. 165
Белинский В. Г. 17, 18, 226
Белозерская Л. Е. 96
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 25, 26, 76, 77, 84, 102, 198–200, 216, 228
Бенедиктов В. Г. 26
Берберова Н. Н. 216
Бестужев-Марлинский А. А. 40
Бильбасов В. А. 167
Бирюков С. Е. 31
Битов А. Г. 16, 41, 50, 59, 147
Благов Ю. Н. 130
Блок А. А. 3, 5, 6, 13, 19, 23–25, 28, 71, 72, 76–92, 94, 95, 102, 122, 123, 127, 130, 137, 149, 152, 153, 165, 168, 169, 176, 181, 189, 196, 199, 200, 205, 206, 212, 216, 218–222, 227–229
Блок Л. Д. 216, 222
Богомолов В. О. 58
Богомолов Н. А. 9, 18, 90, 127, 227, 229
Богословский Н. В. 92
Бородин В. 31, 37
- Б**
Бабель И. Э. 143
Бавильский Д. В. 67

Бочаров А. Г. 66, 228
Бочаров С. Г. 223
Брайнин Б. Н. 123
Бродский И. А. 5, 9, 14, 29, 38, 39, 78,
138, 152, 156, 158–161, 163, 182,
183, 185, 201, 207, 208, 211, 213
Брюсов В. Я. 101, 102, 198, 200
Буйда Ю. В. 65
Булгаков М. А. 5, 9, 10, 20, 63, 69,
96–99, 105, 130, 153, 193, 219, 225
Бушин В. С. 104
Быков Д. Л. 4, 5, 9, 22, 37, 68, 123,
173, 176, 182–186, 190–194, 201,
211, 219–221, 229
Бэкон Ф. 74
Бялый Г. А. 223

Вайль П. Л. 67, 73, 173, 191
Варламов А. Н. 9, 219
Варганова Е. Л. 5
Василевский А. В. 31, 32, 67, 182
Васильев Г. Л. 130
Вдовин С. В. 91
Вейдле В. 79, 228
Веневитинов Д. В. 26
Верлен П. 171, 196
Веселовский А. Н. 57
Виардо П. 4, 210
Визбор Ю. И. 9, 130, 219
Виктук Р. Г. 43
Виноградов И. И. 20, 62, 66
Влади М. 217
Владимиров Ю. Д. 102
Вознесенский А. А. 123
Войнович В. Н. 104, 125, 230
Волгин И. Л. 9
Волконский А. М. 151
Волохова Н. Н. 222
Высоцкий В. С. 3, 5, 9, 13, 14, 87–92,
120, 121, 124–146, 151, 201, 208,
210–212, 216–220, 222, 229, 230
Высоцкий Н. В. 211
Вяземский П. А. 101, 214

Галич А. А. 3, 5, 9, 14, 120, 121, 126–
137, 201, 229, 230
Галчинский И. К. 165, 167
Гандлевский С. М. 33, 36
Гастев А. К. 102
Гейне Г. 23, 34, 78, 79, 188, 227, 228
Гейтс Б. 225
Генис А. А. 67, 73, 74, 154, 173, 191
Герцен А. И. 214
Гершензон М. О. 18
Гете И. В. 164, 165, 188, 231
Гинзбург Л. Я. 8, 14, 24, 26–28, 157,
158, 227, 228
Гиппиус З. Н. 200
Гнедов В. В. 102
Гнедич Т. Г. 165
Гоголь Н. В. 165, 173, 206, 223
Голявкин В. В. 208
Гончар О. Т. 108
Горленко Н. В. 211
Городницкий А. М. 130
Горький М. 9, 183, 192, 193
Горянский В. И. 102
Гостюхин В. В. 123, 230
Граспан Б. 74
Грибоедов А. С. 16, 74, 98, 102
Григорьев В. П. 94, 100
Грин А. 9, 219
Грин Г. 219
Гроссман В. С. 115, 193
Грюбель Р. 94, 229
Губайдулина С. А. 151
Гумилев Н. С. 8, 81, 102, 115–117,
197, 199, 201
Гуро Е. Г. 189

Давыдов Ю. В. 67
Данилкин Л. А. 73
Да Понте Л. 203
Даниэль Ю. М. 120
Дедков И. А. 21
Дельмас Л. А. 222

Де Санктис Ф. 143, 230
Дикинсон Э. 189
Дмитренко С. Ф. 173
Довгий О. 226
Довлатов С. Д. 3, 5, 9, 202, 208–211,
213
Довлатова Е. 211
Донцова Д. А. 22
Достоевский Ф. М. 9, 10, 12, 61, 100,
102, 139, 219, 231
Драгомощенко А. Т. 29, 31
Драгунский Д. В. 65
Ду Фу 176, 177, 188
Дудинцев В. Д. 22

Евгенъев Б. С. 69
Евреинов Н. Н. 224
Евтушенко Е. А. 142, 150, 194, 228
Екимов Б. П. 46, 48–50, 56, 65
Емелин В. О. 120
Еременко А. В. 33
Ермолин Е. А. 67
Ерофеев Вен. В. 209
Ерофеев Викт. В. 68, 192
Ерошин И. Е. 102
Ершов П. П. 102

Жданов И. Ф. 37, 67, 178
Жолковский А. К. 74, 193
Жуковский В. А. 101, 102
Журавлев В. С. 88

Заболоцкий Н. А. 102
Завьялов С. А. 31, 37
Залыгин С. П. 42
Зацепин А. С. 197
Зверев А. М. 8
Зверев А. Т. 151
Звягинцев Н. Н. 31
Зейферт Е. И. 31
Зибунова Т. Н. 211

Зонтаг С. 14, 16, 227
Зощенко М. М. 9, 130, 136, 193

Иванов А. А. 55
Иванов А. В. 118
Иванов А. С. 118
Иванов В. И. 146, 200
Иванова Н. Б. 66, 67
Иванченко А. Л. 226
Ивашенко А. И. 130
Измайлов А. Е. 102
Ильин И. А. 119
Ильина Н. И. 69
Ильф И. А. 98, 130
Исаев Е. А. 185
Ионеско Э. 165
Иргенъев И. М. 33

Кабаков А. А. 67
Каверин В. А. 42, 210, 215, 224
Кайда Л. Г. 228
Казак В. 70, 228
Казаков Ю. П. 41
Каменский В. В. 101
Кантемир А. Д. 100, 102
Карамзин Н. М. 11, 100, 128, 216, 221
Карамзина Е. А. 222
Карякин Ю. Ф. 9, 66
Катаев В. П. 42, 143, 165, 193, 230
Катенин П. А. 70
Кафка Ф. 165
Кибиров Т. Ю. 33, 36, 94, 152, 182, 229
Ким А. А. 52, 53
Ким Ю. Ч. 130
Киреев Р. Т. 21, 42
Кобринский А. А. 9
Кольцов А. А. 101, 102
Кондратьев В. Л. 49, 50
Конецкий В. В. 45
Кононов Н. М. 225
Коржавин Н. М. 228

Королев А. В. 225
Корчагин К. М. 31, 37
Корчак Я. 135
Кохановский И. В. 138
Кочарян Л. С. 137, 138
Красухин Г. Г. 229
Кривополенова М. Д. 102
Кривулин В. Б. 29, 30, 37
Крупин В. Н. 42, 44
Крученых А. Е. 165, 180
Крылов А. Е. 139, 229, 230
Крылов И. А. 6, 102
Крымова Н. А. 133, 230
Кузмин М. А. 165, 197
Кузьмина-Караваева Е. Ю. 102
Кукин Ю. А. 203
Кулагин А. В. 9, 91, 219, 229, 230
Куллэ В. А. 146
Курчаткин А. Н. 42, 51
Кучерская М. А. 68, 73
Кушнер А. С. 36, 94, 176, 191, 201
Кюхельбекер В. К. 10

Лакшин В. Я. 20
Ларошфуко Ф. 74
Латынина А. Н. 67
Лекманов О. А. 9, 219
Ленин В. И. 35, 108, 109, 111, 116, 190
Леонов Л. М. 192, 193
Лермонтов М. Ю. 6, 18, 102, 185, 200, 214
Липпи Ф. 205
Лиснянская И. Л. 36
Лихачев Д. С. 9
Ломакин В. 37
Ломоносов М. В. 102
Лосев Л. В. 159, 211
Лотман Ю. М. 10, 216, 221
Луговской В. А. 191
Луначарский А. В. 191
Львов В. С. 74

Маканин В. С. 42
Макаренко А. С. 191
Макогоненко Г. П. 223
Малмстад Д. 9
Малевич К. С. 152
Мандельштам О. М. 8, 9, 18, 19, 68, 80, 94, 95, 127, 135, 165, 176, 196, 201, 219
Маринина А. 22
Маркова В. Н. 102
Мартынов Л. Н. 103
Матвеева А. А. 65
Маяковский В. В. 83, 94, 95, 101, 102, 116, 117, 127, 130, 131, 151, 152, 176, 185, 198, 201
Медведева И. Н. 223
Мережковский Д. С. 18, 200
Мильчин К. А. 73
Миронов А. А. 197
Митурич П. В. 95
Михалков С. В. 191
Мицкевич А. 165
Моне К. 72
Монтень Ш. 74, 114

Набоков В. В. 8, 15, 105, 108, 159, 173, 192, 212, 227
Нагибин Ю. М. 126, 230
Нарбикова В. С. 226
Найман А. Г. 207, 209, 231
Нейгауз Г. Г. 128, 230
Нельдихен С. Е. 102
Немзер А. С. 67, 73, 104
Нива Ж. 104
Николаева Г. Е. 191
Николаева О. А. 36
Николюкин А. Н. 8
Ничипоров И. Б. 91, 229
Новиков Н. И. 6
Новикова Лиза (Новикова Е. В.) 73, 150, 174

Новикова О. И. 109, 113, 158, 170,
172, 217, 224, 229
Носов Е. И. 41
Носов Н. Н. 204
Нумано М. 209

Овсяннико-Куликовский Д. Н. 11, 222
Окуджава Б. О. 3, 9, 14, 108, 117,
120–123, 127–137, 185, 201, 211,
219, 220, 229, 230
Олеша Ю. К. 72, 192, 193
Олимпов К. К. 102
Оношкович-Яцына А. И. 102
Островский А. Н. 202

Павлов Н. Ф. 40
Павлова В. А. 67, 103, 104
Паламарчук П. Г. 104
Панаева А. Я. 216
Панов М. В. 3, 27, 28, 69, 94, 97, 99,
104, 111, 146, 173, 228, 229, 231
Панова В. Ф. 191
Панферов Ф. И. 191
Панфилов Г. А. 47
Парщиков А. М. 29, 31, 37, 178
Пастернак Б. Л. 8, 9, 12, 95, 101, 102,
108, 120, 128, 133, 164, 165, 176,
183, 189
Пелевин В. О. 22, 65
Пессоа Ф. 188
Петров Е. П. 98, 130
Петрушевская Л. С. 43, 65
Пико делла Мирандола Дж. 43
Пиотровский А. И. 102
Писарев Д. И. 20
Платонов А. П. 9, 105, 192
Подолинский А. И. 102
Познанский А. 202
Полухина В. П. 159
Поляков А. Г. 31, 32
Померанцев В. М. 20
Попов В. Г. 3, 53, 54, 56, 156, 157,
172–175, 210, 211, 213

Потебня А. А. 57
Пригов Д. А. 33, 147, 152
Прилепин З. (Е. Н.) 22, 68, 114, 118,
192
Пришвин М. М. 9, 219
Проскурин П. Л. 118
Пустовая В. Е. 65
Пушкин А. С. 3, 5, 10, 11, 13, 18, 29,
35, 40, 87–91, 95, 98, 100–102, 114,
118, 120, 127, 138, 149, 153, 165,
168, 171, 180, 185, 191, 200, 203, 204,
212, 214, 216, 219, 220, 222, 229, 230

Радзишевский В. В. 231
Раевская М. А. 230
Разумовский А. 112
Рассадин С. Б. 20, 66, 67, 73
Рейн Е. Б. 228
Рейфилд Д. 215
Рембо А. 178, 217
Решетовская Н. А. 110
Рихтер С. Т. 128
Робель Л. 147
Розанов В. В. 8, 20, 73, 102, 114, 191
Розанова М. В. 115
Ронен О. 25, 228
Рубинштейн Л. С. 147, 182
Рудник Н. М. 91
Русаков Г. А. 228
Русов А. Е. 42
Рязанов Э. А. 130

Салтыков-Щедрин М. Е. 130, 136
Самойлов Д. С. 103, 167, 185
Сараскина Л. И. 9, 104, 219
Сарнов Б. М. 20, 66, 73, 104
Светлов М. А. 103
Святополк-Мирский Д. П. 200
Северянин И. В. 100
Семенов Г. В. 44, 51, 52
Семенов Ю. С. 191
Сен-Сеньков А. 37
Сент-Бёв О. 11

- Сенчин Р. В. 65
 Сергеев Е. А. 66
 Сергеева-Клятис А. Ю. 9, 226
 Сильвестров В. В. 151
 Симонов К. М. 165
 Синавский А. Д. (Абрам Терц) 3, 5,
 114–120, 155
 Скарлыгина Е. Ю. 111
 Смеляков Я. В. 103
 Смирнов С. С. 204
 Снегирев А. 65, 74
 Соболев Л. И. 225
 Соколов С. 158
 Соколова И. А. 229
 Солженицын А. И. 3, 5, 9, 104–108,
 110–114, 118, 194, 219, 229
 Соловьев В. С. 207
 Соловьев С. М. 216
 Сологуб Ф. К. 101, 198
 Солонович Е. М. 203
 Солоухин В. А. 42, 46
 Сорокин В. Г. 22, 65, 229
 Соснора В. А. 3, 5, 14, 33–36, 67, 95,
 149, 152, 158, 161–172, 176, 186,
 208, 231
 Спиваковский П. Е. 104
 Старкина С. В. 93, 229
 Степанян К. А. 67
 Стреляный А. И. 44
 Суровцев Ю. И. 66, 228
 Суслов М. А. 110
 Сулова Е. В. 37
- Т**арковский Анд. Арс. 138, 139
 Тарковский Арс. Ал. 191
 Твардовский А. Т. 69, 103
 Тендряков В. Ф. 41
 Терехов А. М. 22
 Тертыхный А. А. 69
 Тихомиров Б. Н. 9
 Тихонов Н. С. 35
 Тоддес Е. А. 81
- Толстая Т. Н. 22
 Толстой А. К. 100
 Толстой А. Н. 9, 219
 Толстой Л. Н. 10, 16, 18, 41, 80, 102,
 105, 141, 153, 158, 183, 215, 224,
 225, 229
 Томашевский Б. В. 57, 58
 Трифонов Ю. В. 20–22, 59, 73, 191,
 227
 Туманов В. И. 216, 217
 Тургенев И. С. 41, 102, 210, 214, 229
 Турианский В. Л. 130
 Туров В. Т. 212
 Тыркова-Вильямс А. В. 10
 Тютчев Ф. И. 26, 100, 102
- У**итмен У. 178
 Улицкая Л. Е. 22
- Ф**атеева Н. А. 87
 Федин К. А. 165, 191
 Федосова И. А. 102
 Фет А. А. 100, 102
 Филонов П. Н. 152
 Франк С. Л. 18
- Х**аритонов М. С. 226
 Хармс Д. И. 9, 129, 135, 219, 220, 229
 Хлебников В. В. 3, 5, 23, 28, 36, 39, 82,
 92–96, 100, 101, 151, 158, 176, 177,
 186, 189, 190, 201, 227, 229
 Ходасевич В. Ф. 8, 117, 176, 188, 201
 Хузангай А. П. 86
- Ц**елан П. 188
- Ч**айковский П. И. 212
 Чанцев А. В. 73
 Червинский А. М. 47
 Черкасов А. 37
 Черниченко Ю. Д. 44
 Чернышевский Н. Г. 18
 Черняк М. А. 226
 Чуковский К. И. 72, 175, 196

Чупринин С. И. 66, 67, 227

Чурикова И. М. 47

Чухонцев О. Г. 36

Шайтанов И. О. 66, 219, 221, 222

Шаламов В. Т. 106, 152

Шаргунов С. А. 9, 22, 66

Шаров В. В. 225

Шварц Е. А. 29, 31, 37

Шишкин М. П. 225

Шкловский В. Б. 10, 13, 19, 70, 72, 76,
79, 81–84, 95, 105, 139, 224, 225, 228

Шкловский Е. А. 66, 67

Шпанов Н. Н. 191

Шугаев В. М. 42

Шукшин В. М. 3, 5, 39, 41, 137–146,
219

Щеглов М. А. 20

Щербаков М. К. 182

Эдельштейн М. Ю. 68

Эйдельман Н. Я. 120, 229

Эко У. 15, 22, 227

Экштут С. А. 22, 227

Энгельгардт Б. М. 20, 22, 227

Эпштейн М. Н. 67, 73, 74

Эрдман Н. Р. 130

Эткинд Е. Г. 223, 224

Эфрос А. В. 92

Юдина М. В. 128, 230

Якобсон Р. О. 10, 11, 92, 93, 227

Яковлев В. И. 150, 151

Замеченные пропуски:

Арьев А. Ю. 154, 231.

Северская О. И. 102, 147, 229.

Тынянов Ю. Н. 6, 8, 10, 12, 13, 14, 19, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 33, 36,
37, 39, 72, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 86, 93, 94, 149, 152, 153, 176, 178,
183, 193, 215, 221, 222, 226, 227, 228, 229.

Новиков Владимир Иванович.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МЕДИАПЕРСОНЫ XX века

**Личность писателя в литературном процессе
и в медийном пространстве**

Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 15. Заказ №

ООО Издательство «Аспект Пресс»
111141, Москва, Зеленый проспект, д. 3/10, стр. 15.
E-mail: info@aspectpress.ru; www.aspectpress.ru.
Тел.: (495)306-78-01, 306-83-71

Отпечатано способом ролевой струйной печати
в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, тел.: 8(499)270-73-59



НОВИКОВ Владимир Иванович —

критик, литературовед, прозаик. Доктор филологических наук, профессор кафедры литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

Автор книг «Пушкин», «Александр Блок», «Высоцкий» в серии «Жизнь замечательных людей», а также книг о В. Каверине (в соавторстве с О. Новиковой), о Ю. Тынянове (в соавторстве с В. Кавериним), о литературной

пародии. Известен и как прозаик - автор «Романа с языком», романа «Любить!», эссеистического «Словаря модных слов».

Преподавал в университетах Франции, Германии и Швейцарии, выступал с лекциями в США, Англии, Италии, Швеции, Норвегии, Австрии.

ISBN-978-5-7567-0913-1



9 785756 709131