

ШЕСТИДЕСЯТНИКИ

Дмитрий Быков



Дмитрий
Быков



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

ШЕСТИДЕСЯТНИКИ



ЖЗЛ



ЖИЗНЬ[®] ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1922

(1722)

Дмитрий Быков

ШЕСТИДЕСЯТНИКИ
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
2019

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Б 95



*В оформлении переплета использованы:
рисунок С. Красаускаса «Юность»,
фотографии В. Ахломова и В. Лагранжа.*

знак информационной
продукции **16+**

ISBN 978-5-235-04222-3

© Быков Д. Л., 2019
© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2019

От автора

Это не монография о шестидесятниках, а сборник литературно-критических очерков, написанных о них в разные годы. Как всякий критический очерк, они субъективны и не претендуют на осмысление феномена в целом. Биографии героев освещены в них только в той степени, в какой помогают представить их место в поколении и литературную эволюцию.

Некоторым шестидесятникам здесь не нашлось места по причинам субъективным: так, об одном из главных голосов поколения — Булате Окуджаве — автор уже написал книгу и пересказывать ее в сжатом объеме не видит смысла. Некоторые фигуры не вызывают у него интереса, и поскольку это никак не энциклопедия, автор счел за лучшее о них умолчать — пусть скажут те, кому они ближе.

*Дмитрий Быков
Москва, сентябрь 2018 г.*

Феномен шестидесятничества

1

Дата появления термина «шестидесятники» известна совершенно точно: «Юность», декабрьский номер 1960 года, статья Станислава Рассадина «Шестидесятники. Книжки о молодом современнике». Выпускник филфака МГУ Рассадин отлично знал, что «шестидесятниками» называли героев журнальных войн александровской эпохи — в диапазоне от Некрасова до Благосветлова. Потом всё это подернулось ряской времени, но столетие спустя неожиданно показалось — и оказалось — актуальным.

Мариэтта Чудакова на конференции фонда «Либеральная миссия» в 2006 году отмечала главные черты этого поколения: во-первых, это люди, рожденные с 1918 (Григорий Померанец) до 1935 (сам Рассадин) года; я бы включил сюда и 1936-й (Юнна Мориц), и 1938-й (Высоцкий), и даже 1940-й (Бродский в шестидесятые уже активно работал и прославился). Во-вторых, это люди, ориентированные на легальное сотрудничество с властью — «труд со всеми сообща и заодно с правопорядком». В-третьих, это комиссарские дети (и часто дети репрессированных), и потому коммунистические иллюзии для них остаются актуальными сравнительно долго, а потом отдираются с кровью, у кого-то раньше, у кого-то позже. Для этих людей характерна высокая активность — не только политическая, вообще азарт и пафос участия в жизни. Они оптимистичны — до известного предела — и обладают высокой солидарностью, контактностью как в работе, так и в проведении досуга.

Шестидесятники — далеко не только деятели культуры, науки или власти: просто поэты или музыканты заметнее, но в этом поколении есть масса людей, которые вертелись около звезд или просто были важными персонажами городской среды. Шестидесятничество — явление преиму-

шественно урбанистическое, и прозаики «Нового мира» к этой категории не относятся; напротив, торжество «деревенщиков» в семидесятые — как раз нечто вроде реванша. Можно было бы сказать, что для шестидесятников характерно западничество, но это не совсем верно: скорее им близка идея открытости мира, ненужности границ, установка на дружелюбие (но не на пацифизм — Окуджаву, которому этот ярлык часто клеили, он раздражал особенно; скорее тут уместно говорить, как Жолковский, о некоем синтезе милитаристских и пацифистских добродетелей).

Ну вот как-то так. Слово «шестидесятник» давно уже и комплимент, обозначающий талант и солидарность, и ругательство, обозначающее напрасные иллюзии на сотрудничество с властями или промискуитет в сочетании с левачеством, так что каждый вчитывает в него собственный смысл. Мое дело — объяснить свое понимание предмета, а там как вам будет угодно.

Шестидесятничество закончилось в 1968 году, когда вместе с Пражской весной была разгромлена надежда на перемены в СССР. После этого ниша для легального сотрудничества с властью, позволяющего сохранить лицо, исчезла. (Впрочем, она в России всегда была проблематична и, так сказать, нравственно некомфортна.) Самым интересным в шестидесятничестве мне представляется выход из него — то есть поиски новых модусов индивидуального существования, жизни вне общности. Визбор в песне «Телефонный разговор» еще в 1967 году предсказал это состояние строчками: «Что у нас за дела? Как-то все разбрелись». Эти поиски опоры были строго индивидуальны, помочь в них никто не мог. Вознесенский вспомнил, что он из старого священнического рода, и стал расчищать в своих стихах литургическую интонацию и христианскую традицию. Евтушенко, подобно Эренбургу, сосредоточился на борьбе за мир. Высоцкий, подобно Пастернаку, спасался «Гамлетом» и пытался реализоваться в кино. Кто-то эмигрировал в детскую литературу, а кто-то просто эмигрировал. Но, как писал Шпаликов (ему это, по крайней мере, приписывалось): «Опять холодным утром синим иду еврея провожать. Бегут евреи из России, а русским некуда бежать». И если они не уезжали или не были высланы, они могли эмигрировать в смерть, как тот же Шпаликов. Творчество многих шестидесятников в семидесятые было, пожалуй, даже интереснее — как поздний Андрей Тарковский интереснее раннего, не говоря уже о зрелых Стругацких, — но трагичнее, суше, и

шестидесятнический пафос надежды теперь вызывал на-смешку у них самих.

Так что явление четко ограничено хронологически и доступно научному рассмотрению.

2

Шестидесятников часто называли «храбрыми в дозволенных пределах», и это справедливо, поскольку вся легальная деятельность в СССР — да и в постсоветской России — осуществлялась именно в дозволенных пределах. Выбор, собственно, очень простой: храбрость в этих рамках — или трусость в них же. Человек либо умеет преодолевать страх, либо лишен этого полезного дара; шестидесятники его преодолевать умели, поскольку на них смотрел, пафосно выражаясь, народ. Весьма возможно, что большинство человеческих добродетелей подпитывается пороками и опирается на них: смелость живет за счет тщеславия, жизнерадостность — за счет гедонизма, даже похотливости, а талант обеспечивается целым набором сопутствующих проблем, эгоцентризма в первую очередь. Эстрадность шестидесятников раздражала очень многих, но, как говорил Евтушенко, его «ячество» было ответом на тотальное «мычество», а яркость его пиджаков — реакцией на тотальную серость. Вознесенский замечал, что не любит тихушников — понятие о скромности стали отождествлять с бессодержательностью, с отсутствием собственного «я», и в этом смысле он был, безусловно, нескромен.

Что касается сотрудничества с государством, в котором шестидесятников регулярно упрекали, — вообще этому поколению досталось больше ненависти и зависти, чем прочим, потому что завидовать явно было чему, — то сегодня ни для кого не секрет, что хрущевская «оттепель» была косметическим ремонтом государства, средством удержать власть после смерти Сталина и крушения его пирамиды; фигурально выражаясь, если бы не стали взрывать его памятники — взорвалось бы всё вместе. Сохранять эту пирамиду в прежнем виде было уже решительно невозможно, и культ разоблачался не только благодаря доброй воле Хрущева (несомненной для автора), но и в силу необходимости корректировать курс. Поэтому «оттепелей» было две. Первая началась сразу после смерти Сталина, была начата прекращением «дела врачей» и увековечена стремительно написанной (и дружно обруганной) повестью Эренбурга.

Вообще, надо сказать, герои этой первой «оттепели» подвергались серьезному давлению, им было труднее, чем собственно шестидесятникам, — и Слуцкого, например, это давление сломало. Его выступление против Пастернака — один из спусковых крючков будущего безумия — было следствием элементарного страха за эту самую «оттепель»: ведь Пастернак подрывал основы только-только начавшегося нового курса! Сломаны были судьбы почти всех авторов нашумевших оттепельных текстов: Дудинцева, автора «Не хлебом единым», не печатали тридцать лет. Галина Николаева за «Битву в пути» удостоилась грандиозного разноса. Роман Гроссмана «Жизнь и судьба», написанный в 1959 году, был изъят при обыске. Судьба «Доктора Живаго», законченного в 1956 году, общеизвестна. Александр Яшин после «Рычагов» был объектом непрерывных проработок, после «Вологодской свадьбы» травля повторилась, а повесть «В гостях у сына» пролежала в столе до перестройки. Альманах «Тарусские страницы» был разгромлен, и второй его выпуск состоялся лишь тридцать лет спустя, когда никому уже не был нужен. Короче, авторы времен первой «оттепели» были подлинно героями, каждый шаг отвоевывали кровью, и некоторая их враждебность — в лучшем случае белая зависть — к шестидесятникам понятна. Те, что называется, пришли на готовое.

Первая «оттепель» закончилась в 1958 году травлей Пастернака, хотя уже после венгерского восстания 1956-го, подавленного с демонстративной жестокостью, всё стало понятно. Именно в 1957—1958 годах умерли Шварц, Зощенко, Заболоцкий, Луговской, Ксения Некрасова; у каждого были свои трагедии и свои диагнозы, но ко всем приложимы слова Ахматовой о Зощенко — «Мишенька не выдержал второго тура». Второй тур был, и в 1957 году общее разочарование в переменах выразили — очень по-разному — два поэта:

Куль личности забрызган грязью,
Но на сороковом году
Куль зла и куль однообразья
Еще по-прежнему в ходу.

И каждый день приносит тупо,
Так что и вправду невтерпеж,
Фотографические группы
Одних свиноподобных рож.

И культ злоречья и мещанства
Еще по-прежнему в чести,
Так что стреляются от пьянства,
Не в силах этого снести.

Это Пастернак. А вот Наум Коржавин:

Я — обманутый в светлой надежде,
Я — лишенный Судьбы и души —
Только раз я восстал в Будапеште
Против наглости, гнета и лжи.

Только раз я простое значенье
Громких фраз — ощутил наяву.
Но потом потерпел поражение
И померк. И с тех пор — не живу.

Грубой силой — под стоны и ропот —
Я убит на глазах у людей.
И усталая совесть Европы
Примирилась со смертью моей.

Только глупость, тоска и железо...
Память — стерта. Нет больше надежд.
Я и сам никуда уж не лезу...
Но не предал я свой Будапешт.

Там однажды над страшною силой
Я поднялся — ей был несродни.
Там и пал я... Хоть жил я в России —
Где поныне влачу свои дни.

Это уже предсказывает позицию Евтушенко — «Русский писатель. Раздавлен русскими танками в Праге». Первую «оттепель» раздавили в Будапеште, вторую — в Праге. Хотя и Новочеркасск 1962 года, о котором говорили шепотом и знали мало, заставил того же Коржавина написать:

Все связи — рвутся. Всем — грозит стихия.
Российский бунт несет не свет, а тьму...
Пусть даже Бог опять спасет Россию,
Коль этот труд не надоел Ему.

Пусть даже вновь потом откроют право...
Нет ритма. Вижу кровь, а не зарю.
И не живу.

Как кролик на удава,
Глаз не сводя, в грядущее смотрю.

Главными поэтами этой первой «оттепели» стали сначала Мартынов и Слуцкий, а потом, когда подморозило, — Владимир Корнилов и Наум Коржавин. Корнилов был трижды исключен из Литинститута, Коржавина прямо оттуда забрали в тюрьму и потом сослали; оба издали первые книги только в 1964 году, оба предствительно опубликовались в «Тарусских страницах» (Коржавин дал туда большую подборку, Корнилов — повесть в стихах «Шофер»). Оба запомнились современникам пафосом прямого высказывания, речью несколько корявой и шершавой — даже Слуцкий на их фоне выглядит классицистом. И оба не питали к началу шестидесятых никаких иллюзий.

О Коржавине хочется сказать несколько подробнее, потому что его отношение к шестидесятичеству очень наглядно. Великое его достоинство в том, что голова у него не закружилась в период этого недолгого резонанса, что он не отчаялся потом и после отъезда, на новой почве, не утратил своей интонации. На его писаниях отъезд почти не сказался: можно видеть в этом достоинство или недостаток, но наше дело зафиксировать особенность манеры. Стихи Коржавина вообще эволюционировали очень мало. Он отличался юношеской непосредственностью и в шестьдесят — и не стал от нее избавляться, хотя его и укоряли в инфантилизме. Поэту не обязательно взростеть, достаточно дожить до старости, когда инфантилизм опять становится обятеден.

Коржавина ругали при жизни и хвалят после смерти в общем-то за одно и то же. Мария Розанова сказала недавно, что, если посмотреть на свою жизнь трезво, окажется, что главными успехами и главными проблемами мы обязаны ровно одним и тем же вещам: «В моем случае это самостоятельность мышления, за которую меня уважали враги и ненавидели иногда даже ближайшие друзья». В случае Коржавина главной причиной успеха и критического скепсиса, а также главным достоинством, за которое его сейчас так однотонно хвалят (никуда не девается вечная русская привычка осуждать неправильность чужой скорби), были прямота высказывания, простота, здравый смысл. Но штука ведь не в этом, а в том, что он так просто и точно высказывает, — потому что за всё это, плюс напоминание о здравом смысле, можно похвалить и Эдуарда Асадова — он ведь тоже шестидесятник. И вы не поверите, но от многих критиков Коржавина — в частных беседах, разумеется, потому что никто не хотел оскорблять старого поэта, — я

слышал, что он такой Асадов и есть, только чуть поумнее; в любой прослойке, в том числе интеллигентской, есть люди, которым нравится, когда вслух и в рифму произносятся общие места. Это их ответ всякому там постмодернизму (в котором они тоже ничего не понимают), напоминание о здравом смысле, о доброте, о простых ценностях. И я никогда не отрицал того, что Асадов нужен, — у него есть неплохие стихи и главное, если девушки переписывают их от руки, то это хорошо для девушек. Всяко лучше, чем — подставьте любое другое занятие, которое характерно для плохих девушек.

Но Коржавин — не Асадов, потому что выражать просто и даже несколько в лоб можно весьма сложные мысли и неоднозначные эмоции. А главная эмоция Коржавина выражена в строчке его раннего (1944 год) стихотворения: «И мне тогда хотелось быть врагом». В отличие от комиссара Слуцкого — поэта гораздо более сильного, потому что гораздо более цельного, — он с самого начала понимал, что советская власть стоит на явной, глубокой, античеловеческой неправильности; что преодолеть человеческое — значит провалиться глубже, а не взлететь выше; Коржавин отстаивает свое право на человеческую эмоцию в нечеловеческое время, и это делает его изгоем, «хоть я за жизнь не выбил ни окна». Пробуждение этого человеческого — крамольно, запретно, анахронично человеческого — стало его главной лирической темой: модернистский отказ испытывать предписанные эмоции, праздновать навязанные праздники — содержание его лирики.

В начале второй «оттепели» люди стали наконец позволять себе чувствовать не то, что положено, а то, что хочется. Это было сенсационно, и начиная с первой большой публикации в «Тарусских страницах», 36-летний Коржавин очень ненадолго становится — наряду с Владимиром Корниловым и Булатом Окуджавой — главным выразителем этого нового состояния. Ни стиховой техники Корнилова, ни песенной, фольклорной одаренности Окуджавы у него не было, поэтому к началу семидесятых его вытесняют другие имена, но в 1961 году он говорил именно то, что было хлебом насущным. Главное противоречие его поэзии в том, что Советский Союз в это время — после Сталина — состоит из приличных людей, быть приличным считается правильно, доноительство вроде бы заклеямили, старые методы следствия осуждены и наша революционная романтика вроде бы реанимирована... Но

сама эта романтика фальшива и порочна, должен же кто-то вслух признать это. Все наше здание стоит на фальшивом фундаменте, а потому фальшивы и наша «оттепель» с ее блестящими художественными результатами, и наша перестройка, и наша государственность. Наш главный краеугольный камень заложен неправильно, сделан из неправильного материала; очень может быть, что заложили его вовсе не большевики, а Иван Грозный, потому что это при нем началось натравливание одной части народа (правильной) на другую (неправильную). С помощью этого метода управляли все — и Иван, и Петр, и большевики, и их наследники. Но вот Коржавин, которому захотелось быть врагом, эту неправильность почувствовал и о ней заговорил.

В начале шестидесятых стал просыпаться рабочий класс, который тоже понял, что всё неправильно. В 1962-м надежды на перемены были расстреляны в Новочеркасске. Всё остальное — и 1968, и 1985, и 1993, и 2014 годы — было следствием этой развилки, пройденной бесповоротно. Тогда хорошие люди попытались добиться перемен, с тех пор их добиваются только плохие люди. Коржавин это понимал. В его мемуарах «В соблазнах кровавой эпохи» эта мысль доминирует, хотя в огромной двухтомной книге он ни разу не проговаривает ее вслух.

Еще один урок Коржавина заключается в том, что иногда надо говорить прямо, не выделяясь, не боясь простоты. Все так стремятся быть оригинальными и сложными, что забывают об элементарном, и поэтому мы живем так, как живем. Надо иногда быть врагом. И если у него наивные близорукие глаза и уютная внешность Винни-Пуха, можно считать, что ему повезло и у него будет шанс прожить до 93 лет.

Остановимся на одном его тексте, далеко не самом известном и крамольном даже по нынешним временам. Попробуй не раздели общенародное ликование, особенно сейчас! Только поводом для него является не полет Гагарина, а, например, победа футбольной сборной. Мельчает всё, вырождаются и геройства, и злодейства. В этом стихотворении есть все достоинства, они же недостатки, коржавинского метода: непосредственность — и связанное с ней многословие; трюизмы — и отвага повторять эти самые трюизмы во времена их безнадежного забвения; простота — и одновременно сложность идеи, а точнее, со-

стояния, которое сам автор не в силах осмыслить до конца. Ведь люди-то все хорошие, но неправильные. Они ужасно ошибаются. А в общем, и черт с ними, потому что сами они никого не пожалеют.

НА ПОЛЕТ ГАГАРИНА

Шалеем от радостных слез мы.
А я не шалею — каюсь.
Земля — это тоже космос.
И жизнь на ней — тоже хаос.

Тот хаос — он был и будет.
Всегда — на земле и в небе.
Ведь он не вовне — он в людях.
Хоть он им всегда враждебен.

Хоть он им всегда мешает,
Любить и дышать мешает...
Они его защищают,
Когда себя защищают.
И сами следят пристрасно,
Чтоб был он во всем на свете...

...Идти сквозь него опасней,
Чем в космос взлетать в ракете.
Пускай там тарелки, блюда,
Но здесь — пострашней несчастья:
Из космоса — можно вернуться,
А здесь — куда возвращаться.

...Но всё же с ним не смыкаясь
И ясным чувством согреты,
Идут через этот хаос
Художники и поэты.
Печально идут и бодро.
Прямо идут — и блуждают.
Они человеческий образ
Над ним в себе утверждают.

А жизнь их встречает круто,
А хаос их давит — массой.
...И нет на земле институтов,
Чтоб им вычерчивать трассы.
Кустарность!.. Обидно даже:
Такие открытья... вехи...
А быть человеком так же
Кустарно — как в пятом веке.

Их часто встречают недобро,
Но после всегда благодарны
За свой сохраненный образ,
За тот героизм — кустарный.
Средь шума гремящих буден,
Где нет минуты покоя,
Он все-таки нужен людям,
Как нужно им быть собою.
Как важно им быть собою,
А не пожимать плечами...

...Москва встречает героя,
А я его — не встречаю.

Хоть вновь для меня невольно
Остановилось время,
Хоть вновь мне горько и больно
Чувствовать не со всеми.
Но так я чувствую всё же,
Скучаю в праздники эти...
Хоть, в общем, не каждый может
Над миром взлететь в ракете.
Нелегкая это работа,
И нервы нужны тут стальные...
Всё правда... Но я полеты,
Признаться, люблю другие.
Где всё уж не так фабрично:
Расчеты, трассы, задачи...
Где люди летят от личной
Любви — и нельзя иначе.
Где попросту дышат ею,
Где даже не нужен отдых...
Мне эта любовь важнее,
Чем ею внушенный подвиг.

Мне жаль вас, майор Гагарин,
Исполнивший долг майора.
Мне жаль... Вы хороший парень,
Но вы испортитесь скоро.
От этого лишнего шума,
От этой сыгранной встречи,
Вы сами начнете думать,
Что вы совершили нечто, —
Такое, что люди просят
У неба давно и страстно.
Такое, что всем приносит
На унцию больше счастья.
А людям не нужно шума.

И всё на земле иначе.
И каждому вредно думать,
Что больше он есть, чем он значит.

Все в радости: — сон ли, явь ли, —
Такие взяты высоты.
Мне ж ясно — опять поставлен
Рекорд высоты полета.
Рекорд!
...Их эпоха ниже
На нитку, хоть судит строго:
Летали намного ниже,
А будут и выше намного...

А впрочем, глядите: дружно
Бурлит человечья плазма.
Как будто всем космос нужен,
Когда у планеты — астма.
Гремите ж вовсю, орудья!
Радость сия — велика есть:
В космос выносят люди
Их победивший
Хаос.

Коржавин был последним поэтом первой и первым поэтом второй «оттепели», которая началась не потому, что власть вдруг ощутила половинчатость собственных реформ, а потому, что реформы эти шли наперекосяк, со множеством ошибок, с нарастающим ропотом и нехваткой продуктов. Продуктов всегда было не ахти как много, но при Сталине роптать боялись. Вообще, в России во времена реформ всегда делается множество ошибок — главным образом потому, что только в эти времена что-то вообще делается. И Хрущев оказался жертвой прямого саботажа, потому что, кажется, перемены у нас затеваются только для того, чтобы их компрометировать, чтобы потом еще тридцать лет вспоминать — вот, не хотите же вы, чтобы было как в шестидесятые, когда не было масла? Как в девяностые, когда не было ничего? Хрущеву надо было любой ценой подружиться с интеллигенцией, начать новый круг разоблачений Сталина, свалить всё на него — так появился в печати 18 ноября 1962 года одиннадцатый номер «Нового мира» с «Одним днем Ивана Денисовича». (А что еще было в том номере, который потом изымали из всех библиотек и прятали за рядами книг в библиотеках до-

машних? Два рассказа Хемингуэя, путевые записки Виктора Некрасова, стихи и переводы из Блейка Маршака.) Солженицын всё понимал: «Самое смешное для меня, ненавистника Сталина, — хоть один раз требовалось назвать Сталина как виновника бедствий. (И действительно — он ни разу никем не был в рассказе упомянут! Это не случайно, конечно, у меня вышло: мне виделся советский режим, а не Сталин один.) Я сделал эту уступку: помянул “бабку усамого” один раз».

Когда требовалось низвергнуть старую гвардию, когда Хрущев — как раз в 1962 году — исключил из КПСС уже выведенную из ЦК «антипартийную группу», когда народ вовсю роптал из-за недостатка масла, а кое-где и хлеба, — разрешено было, хоть и ненадолго, критиковать Сталина, а в ночь с 31 октября на 1 ноября 1961 года он был вынесен из Мавзолея. И в это самое время расцвели те, кого называли шестидесятниками: они, «волю почуя», написали свои главные тексты, хотя начинали — большей частью робко, по-советски — еще в пятидесятых.

3

«Оттепель» выдохлась не по политическим, а по метафизическим причинам: требовалось шагнуть дальше и глубже. Но этой глубины не было, и к 1968 году стало понятно, что эта-то половинчатость, как ни ужасно, эта недостаточность и обеспечивала шестидесятникам весь их расцвет. Они могли существовать в обойме очень недолго — как недолго живущие химические элементы, открываемые в то самое время в той самой Дубне, где желанными гостями были молодые поэты. Пора умеренного диссидентства, осторожной фронды и кратковременной симфонии общества с государством, эпоха дискуссий между физиками и лириками, полемика умеренных новаторов со сравнительно беззубыми архаистами закончилась. Это было счастливое и чрезвычайно тревожное время, время горькое и поэтическое, наивное и полное отчаянных предчувствий. А настоящая свобода, свобода полная и ничем не ограниченная, была совсем не для шестидесятников, им было в ней холодно и неуютно. Побывав в Польше и пообщавшись с тамошними интеллектуалами, Окуджава написал в «Прощании с Варшавой» (потом выбросил, конечно):

Свобода — бить посуду? Не спать всю ночь — свобода?
Свобода — выбрать поезд и презирать коней?
Нас обделила в детстве иронией природа.
Есть высшая свобода, и мы идем за ней.

Представление о высшей свободе как о праве на творчество, как о возможности работать, а не бездельничать, было очень комиссарским, и все комиссарские иллюзии закончились бесповоротно. Дальше надо было как-то выживать при бесчеловечной власти, которая на короткое время — в своих сугубо прагматических целях — притворилась человеческой. Ну и хватит, побаловались — и будет. Возобновились политические процессы. После процесса Синявского и Даниэля кое-кто еще прятал голову в песок, после процесса Гинзбурга — Галанскова все всё поняли, а после демонстрации семерых... ну, чего уж там. Можно сколько угодно сожалеть о прекрасной эпохе «Заставы Ильича», не надо забывать лишь о том, что в подкладке у всей тогдашней эйфории были тревога и полное, честное сознание кратковременности всего происходящего.

Как только шестидесятники перестали сочинять лирику и начали писать поэмы, Лев Аннинский понял: лирическое усилие кончилось, началась ретардация. Был, пожалуй, только один человек, который использовал шестидесятые по максимуму, взял от них всё возможное — и не остановился в развитии, когда затормозили все. Это был, понятное дело, Солженицын. Не будем забывать, что не только «Братская ГЭС», но и «Архипелаг ГУЛАГ» написан в шестидесятые.

Вопрос о стратегии Солженицына и мере ее успешности разрешим только при точном знании, чего он, собственно, хотел. Об этом мы знаем очень мало — досадительно мало, сказал бы он; но, собственно, мы и о России в целом знаем немного, и писать ее историю надо заново, перестраиваясь на ходу. Шестидесятники могли полагать, что все зло от Сталина, Солженицын взглянул глубже и увидел, что всё зло от Ленина и компании. Впоследствии, явственно мигрируя в сторону славянофильства, он видел положительный идеал в Столыпине, а зло в либерализме и западничестве, чуть ли даже не в евреях. Сегодняшним нам уже понятно, что Ленин и его присные лишь пытались вправить роковой российский вывих — но вправляли его так, что ломали кости. Понятно, что дело в роковой и неизменной российской природе: как формулируют сегодня то

ли самые умные, то ли самые циничные, то ли нонконформисты, то ли конформисты с опережающе быстрым приспособлением, Россия никогда не была и не будет другой, и надо учиться наслаждаться той Россией, какая есть.

Будущие мыслители, которым предстоит еще пережить очередной радикальный западный поворот, придут, вероятно, к выводу о том, что зло коренится не в России, а в самой человеческой природе, от которой Запад умеет разнообразно отвлекаться — политикой, экономикой, просвещением, — а Россия всего лишь воспринимает мир как есть, и никакие выборы и просвещение не сделают его другим. Иными словами, как догадывался еще Уэллс, можно дать зверям закон, но сделать их людьми не может никакая революция, нужна долгая эволюция, и успех ее не гарантирован, — и потому придется признать, что настоящий человек еще не родился, что мы лишь корчимся в родовых муках, «почувяв на плечах еще не распутившиеся крылья». Вопрос о том, какие условия более благоприятны для эволюции и для появления этого сверхчеловека, в какой из чашек Петри он быстрее образуется — в западной, восточной, а может, вообще в Африке, — остается открытым, потому что в России сверхчеловеки родятся, пожалуй, еще и почаще, чем в Америке.

Сила отталкивания от российской реальности такова, что именно здесь шанс прыгнуть выше головы остается стабильно высоким, и сам Солженицын тому блестящий пример. Собственный опыт перерастания всех границ — сначала шестидесятнических, затем либеральных, затем национальных — он, увы, не отрефлексировал даже в автобиографических сочинениях, увлекшись выяснением отношений сначала с властью, а потом с «нашими плюралистами». Поэтому приходится говорить о том, что главная его стратегия — стратегия самореализации — была бессознательна и во многом интуитивна. Своей главной сверхзадачей — стать сверхчеловеком, гражданином будущего сверхобщества — он, по всей вероятности, попросту не формулировал; все же прочие сверхзадачи были вспомогательными и временными, и ни в одной области, кроме собственно литературной, он не добился впечатляющих успехов. Разберем этот спорный с виду тезис подробнее.

Легко предположить, — и соблазнительная легкость этого предположения должна бы удерживать нас от него, — что главной целью Солженицына было получение статуса

национального пророка, величайшего писателя эпохи, к чьим советам прислушиваются благоговейные правители и благодарные читатели. Что скрывать, такая амбиция, во многом инфантильная, у него была, как почти у всех советских подростков великого предвоенного поколения; мы обычно рассматриваем Солженицына вне этого контекста, ибо его вынесло на гораздо более широкий путь, — а между тем у наиболее активных комиссарских детей, в диапазоне от Слуцкого до Окуджавы, предощущение великой судьбы тоже было (Коган его и не скрывал), и тому же Окуджаве потребовались лошадиные дозы самоиронии, чтобы его заглушить — да и то до конца, слава богу, не удалось.

Пожалуй, созидание глобального постамента для собственной незаурядной фигуры — единственное, что Солженицыну удалось в полной мере. Эта стратегия как раз не особенно интересна, ибо самоочевидна: надо ставить перед собой действительно глобальные задачи — и целеустремленно, фанатично их решать. Одной такой глобальной задачей был свидетельский рассказ об аде сталинских лагерей, с этой задачей он справился, написав «Один день Ивана Денисовича» и «Архипелаг ГУЛАГ». Второй задачей была демонстрация метафизической глухоты и бедности советского человека, лишенного — пусть не тотально и не до конца — религиозного чувства и экзистенциального опыта: с этой задачей он справился в «Раковом корпусе» и лучшем своем рассказе «Случай на станции Кочетовка» (Кречетовкой станция стала в новомирской публикации, дабы не задеть Кочетова, о котором автор не думал вовсе).

Третьей — и хронологически первой — была попытка осмысления русской революции, и в этом смысле Солженицын не то чтобы потерпел поражение, но пережил полуудачу. «Красное колесо» в силу малой читабельности, документальной точности и художественной слабости не состоялось именно как художественное целое: автор показал и обреченность империи, — каковы бы ни были его собственные убеждения, никаких иллюзий насчет ее жизнеспособности у читателя не остается, — и негодность средств, предлагаемых всеми общественными силами, от кадетов до большевиков. Но никакой альтернативы этим средствам в эпопею не просматривается — возможно, именно в силу художественной неубедительности Воротынцева и Лаженицына, первый из которых является идеалом Сол-

женицына, а второй — юношеским автопортретом. (Как всякий истинный человек модерна, — а в его принадлежности к этому отряду людей сомневаться не приходится, при всем прокламированном консерватизме его воззрений, — Солженицын мог писать и заинтересованно думать только о себе, о тайне собственной личности; самоанализом, автоисследованием в огромной степени был и «Ленин в Цюрихе», чего автор, кажется, не скрывал.) «Красное колесо» более или менее выпукло демонстрирует — главным образом в коллажно-цитатных главах, — от чего погибла Россия, но не указывает на возможные пути спасения; последующий опыт показал, что советское, при всей его тупости и жестокости, ничем не уступало по этой части русскому, имперскому, да и выродилось в него уже к середине тридцатых. Единственным оправданием советского эксперимента стала трансформация советских масс в «образованщину», которую Солженицын так презирал.

Как видим, любые политические амбиции в России да и в мире обречены — кроме усилий, направленных на усиление смягчение участи угнетаемых масс и на их просвещение; в результате имеет смысл говорить лишь о двух стратегиях, то есть двух уроках Солженицына. Первый из них, уже упомянутый, — путь в пророки: это не так трудно, как кажется, и при определенном художественном таланте исполнимо. Наличие у Солженицына такого таланта отрицать невозможно — его пластический дар, умение создавать прочные фабульные конструкции, психологическая зоркость вполне очевидны даже по ранним опытам, да и стихотворные сочинения, вошедшие в «Дороженьку», поражают не столько отсутствием вкуса (он гению не обязателен), сколько масштабом, новаторством, беспощадностью самонаблюдения. Что касается второго урока, или второго солженицынского проекта, — тут сложность, как было сказано, именно в том, что Солженицын нигде прямо об этой второй своей задаче не говорил. Главный вопрос Чернышевского — «Что делать?» — имеет вполне конкретный ответ: делать — себя. Именно об этом самосозидании, а не о строительстве гипотетически здорового общества, рассказывает опыт Рахметова; именно самосозиданием заняты прочие «новые люди». Когда власть рухнет под собственной тяжестью — а это неизбежно, — нужно быть готовыми к тому, чтобы подхватить падающее государство; нужно использовать время исторической паузы не для стенаний,

сетований, провокаций (последнее особенно соблазнительно), но для отважного и последовательного самовоспитания; именно сформировать из себя человека твердых нравственных принципов и несгибаемой отваги — задача Солженицына, и пусть сам он в долгой своей жизни не всегда оказывался на высоте положения — цель эту он обозначил ясно и убедительно. Ему неинтересен массовый человек, Иван Денисович, остающийся всего лишь «типичным представителем», а грубее говоря — терпилой; немногие поняли тогда, что Солженицын не поэтизирует этот тип, не сочувствует ему, а видит в нем самом, в его политической инертности и абсолютной адаптивности причину всех его бед. Ему некогда было стать борцом, негде было выучиться несгибаемости, — но у кого-то все же получилось: у кавторанга, которому автор явно симпатизирует, у сектанта Алешки, которого он попросту любит... Это ведь его слова — что, если бы чекисты, выходя на ночную охоту, хоть немного сомневались в собственной безнаказанности и неприкосновенности, всё в российской истории могло пойти по-другому.

Солженицын на собственном опыте показал, как живет и действует по-настоящему мотивированный человек. Такой мотивацией может быть и тщеславие — ничего страшного, у всех шестидесятников было так; но если человек поставил цель — не дать себя унижить, собой воспользоваться, себя растоптать, — то цель эта достижима. Нужно всего лишь в какой-то момент осознать и возненавидеть альтернативу, проклясть то рабское состояние, в котором нас пытаются держать все российские вертикали, не отличимые по существу. И тогда факт рождения в России можно воспринимать не как проклятие, но именно как уникальный шанс — потому что под таким давлением и при таких температурах графит действительно обращается в алмаз. «Дробя стекло, кует булат» — это российский «модус операнди» относительно собственных граждан; и хотя субъективно, как показал тот же Окуджава, это совершенно невыносимо, — зато уж и почти нигде в мире не формируются больше такие уникальные сверхчеловеческие существа, как Домбровский, Солженицын, Шаламов, Евгения Гинзбург. Что все они по-разному осмысливают свой опыт — нормально, что не очень любят друг друга — тем более. Важно лишь, что из российской реальности они сумели сделать трамплин для прыжка на следующую эволюционную сту-

пень, — а как в этом смысле расценивать их политические взгляды, не столь уж интересно.

Солженицын — почти буквальная инкарнация Достоевского, и сам он это, кажется, сознавал, почему и подчеркивал внешнее сходство. Как и Достоевский, он был открыт главным редактором главного тогдашнего журнала, выдающимся лириком с репутацией певца горя народного; как и Достоевский, прошел путь от либерала до почвенника, от западника до славянофила, и побывал в неволе, и написал документальную книгу о ней, прославившую его больше всех художественных; и писал романы идей, в которых пластика играет роль второстепенную — диалоги и споры важнее портретов и пейзажей. Как и Достоевский, он имел взгляды весьма путанные и не слишком последовательные; но дóрог он нам не этим. Дорог он нам своим состраданием и своей ненавистью — хотя удивительная чуткость к либеральной бесовщине мешает ему быть столь же чутким к бесовщине государственной и религиозной (к счастью, последняя сама себя отлично разоблачает). Как и Достоевский, он интересовался еврейским вопросом лишь потому, что на деле его волновал только вопрос русский — вопрос об отсутствии у русских столь завидной национальной солидарности. Как и Достоевский, верил в то, что внутренний переворот, совершающийся в тюрьме (последнее, впрочем, необязательно), может превратить человека в сверхчеловека — ведь идея сверхчеловечности Достоевскому вовсе не чужда, он только не верит в ее реализацию путем насилия над другими, убийства, «наполеонства». «“Станьте солнцем” — вот все вас и увидят», и в этом весь урок Порфирия Петровича (явный автопортрет, cameo) Раскольникову.

В этом смысле не так уж важно, на каких шагах по преодолению внутреннего рабства настаивает Солженицын, будь то жизнь не по лжи или так называемое «смирение, самоограничение»; не так уж важно, враждебен он интеллигенции либо благодарен ей. Тезисы, которые он защищает, вообще вторичны. Первичны отвага и страсть, ненависть к любой зависимости, постоянная самурайская готовность к худшему, гигантская работоспособность, фанатическая целеустремленность — то, без чего не стать человеком новой эпохи. Иными словами, совершенно не важно, какую тактику изберет будущий лидер, — важно лишь то, скольких людей вокруг себя он сможет заразить убежденностью, что

дальше невозможно жить по-прежнему, «по лжи». Новая Россия начнется не с нового общественного строя, а с нового человека — одним из редчайших пока образцов которого был Солженицын.

А что новые люди иногда невыносимы для старых — так это нормально. Первые прямоходящие тоже наверняка столкнулись с обвинениями в самонадеянности и эгоцентризме...

В 1968 году время хороших людей закончилось и наступило время людей новых. О том, кто и как с этим справлялся, мы и будем говорить.

Часть первая

*Сенти-
ментальный
марш*

Александр ГАЛИЧ

1

Галича я в отрочестве плохо знал, а в молодости не любил. Связано это было с тем, что — как часто бывает с автором полузапретным, известным скорее кланово, чем всенародно, — его образ для меня заслонялся теми самыми его поклонниками, которых сам он терпеть не мог. Фрондирующая кухня, страшно гордая своей причастностью к запретному, была, увы, заметной частью прекрасной и разнообразной культурной среды семидесятых. Галич воспринимался этой кухней как собственность и сам об этом спел:

Зазвонил телефон, и хозяйка махнула рукой, —
Подождите, не ешьте, оставьте кусочек-другой, —
И уже в телефон, отгоня ладошкой дым, —
Приезжайте скорей, а не то мы его доедим!

Понадобились годы, чтобы понять, до какой степени ему отвратительны именно такие поклонники, присвоившие его, казалось, бесповоротно; чтобы осознать трагедию человека, который по природе своей как раз принадлежит к большинству и к нему же адресуется — а оказывается голосом не самой приятной и вдобавок совершенно чуждой ему прослойки. Думаю, никто из российских бардов не подходил так, как Галич, именно для массовой популярности, для самой широкой аудитории, но ему в этой аудитории было отказано. Тут сплелись факторы объективные и субъективные — но собственной его вины здесь, я думаю, не было никакой. Его песни не получили широкого распространения, во-первых, из-за своей сложности и даже, пожалуй, виртуозности, — а главное, за них уже можно было серьезно пострадать, это тебе не Окуджаву переписывать.

Конечно, Окуджава как был, так и остался для меня на первом месте. Песни у него почти народные, фольклорные,

а у Галича (Матвеевой, Кима, Высоцкого) — при том что у него есть вещи гораздо более талантливые, — все-таки авторские. Окуджава из собственной песни устранил, и ее можно хорошо спеть чужим голосом, что и доказывает международная практика, а Галича чужим голосом не споешь. В каждом тексте, в каждой модуляции Галича видна его личность — вот почему Окуджава для всех, а Галич, Матвеева и даже Высоцкий далеко не так всеобщие, они для прослоек, пусть даже для огромных. Окуджава объединяет — Галич разъединяет. И потому он остался собственностью немногих людей, не особенно симпатичных ему самому. А так-то его вещи и его образ рассчитаны на самую широкую популярность, и получи они большее распространение — «другая была бы история России», как писал Солженицын. Впрочем, ведь и Солженицына толком не прочли. В те времена, когда страна жаждала его слова, доступ к этому слову был связан с риском, а когда его стали печатать и даже навязывать — страна действительно стала другой и с трудом дочитывала даже «Ивана Денисовича».

Галич — не сноб, это важно. Галич всегда воевал со снобизмом и бравировал демократичностью, и демократичность эта была подлинная. «Как всякий барин, он находил общий язык со всеми», — рассказывает Юлий Ким. Он и начинал как автор самой что ни на есть демократичной литературы — пьес и сценариев. Первые стихи его и песни демонстрируют такую же открытость. Главное же — заветная тема Галича как раз интеллигентская, несколько даже набившая оскомину: чувство вины перед народом, тоска по нему, желание с ним слиться. Сноб этой вины не чувствует, у него вообще плохо с самокритикой. А Галич, как в лучшей своей, вероятно, «Балладе о стариках и старухах, с которыми автор жил и отдыхал в санатории etc», — всё время хочет сказать: «Я такой же, как вы, только хуже». В конце этой вещи он с обычным блеском формулирует не то диагноз, не то девиз: «И живем мы в этом мире послами не имеющей названия державы». Это, конечно, не только про Россию — таким же чужим послом он чувствовал себя и в Норвегии, и во Франции, — но про Россию в первую очередь, потому что так называемая интеллигенция среди так называемого народа (или, если угодно, второй народ среди первого) ровно так себя и ощущает, и перемен тут не предвидится. Конечно, первый народ, составляющий большинство, пытается интерпретировать эту ситуацию с привычной ему национальной точки зрения — вы, мол,

все евреи, инородцы, чужаки, — но если в один прекрасный день отсюда уедут все евреи, проблема никуда не денется.

Галич вообще сочувствует человеку труда, а не презирает его. Это отношение может показаться презрением только тому, кто везде ищет врага, чтобы окончательно истребить всякое напоминание о другой жизни и других возможностях. Две песни, в которых портрет большинства нарисован горько, сочувственно, с подлинной болью, — знаменитый «Вальс его величества, или Баллада о том, как пить на троих» и не менее знаменитое, но куда более простое посвящение Петру Григоренко «Горестная ода счастливому человеку». В «Горестной оде» всё понятно:

А я гляжу в окно на грязный снег,
На очередь к табачному киоску
И вижу, как счастливый человек
Стоит и разминает папироску.
Он брал Берлин! Он правда брал Берлин,
И врал про это скучно и нелепо,
И вышибал со злости клином клин,
И шифер с базы угонял налево.
Он водку пил и пил одеколон,
Он песни пел и женщин брал нахрапом!
А сколько он повкалывал кайлом!
А сколько он протопал по этапам!
И сух был хлеб его, и прост ночлег,
Но все народы перед ним — во прахе.
Вот он стоит — счастливый человек,
Родившийся в смиренной рубахе!

«Вальс» тоньше, и эмоция в нем амбивалентнее:

И где-нибудь, среди досок,
Блаженный приляжет Он.
Поскольку — культурный досуг
Включает здоровый сон.
Он спит. А над Ним планеты —
Немеркнувший звездный тир.
Он спит. А Его полпреды
Варганят войну и мир.
По всем уголкам планеты,
По миру, что сном объят,
Развозят Его газеты,
Где славу Ему трубят!
И грозную славу эту
Признали со всех сторон.

Он всех призовет к ответу,
Как только проспится Он.
Куется Ему награда.
Готовит харчи нарпит.
Не трожьте Его! Не надо!
Пускай человек поспит!

Тут, конечно, изначальная художественная задача — сличить величие гегемона, каким представляют его потрясенному человечеству, с бедным и жалким его статусом, каким он стал к началу семидесятых; рассмотреть в упор получившегося «нового человека» — и в понятном ужасе отшатнуться. Но Галич не отшатывается, вот в чем дело; по свидетельству того же Кима, он любил шалманы, его там принимали за своего, любил он и выпить, и закусить плавленым сырком, и выслушать историю, из которой потом получится, допустим, «Песня о синей птице». И тот, стоящий рядом с ним, наливающий, пьющий, а потом засыпающий среди досок, — он заслужил свой здоровый сон. Потому что и Берлин действительно брал, и этапом действительно брел, и ишачил сорок лет, пока не доишачился до нынешнего своего состояния. Действительно, не трожьте его, не надо.

Это смешанное — или, красиво говоря, амбивалентное — отношение к гегемону проявилось и в «Больничной цыганочке», чуть ли не самой трогательной из его песен. Там, если помните, начальник по собственной вине спьяну чуть не угробил себя и шофера — за баранку схватился, про Сталина орал, — и лежат они оба в больнице, и шофер до какого-то момента сетует на то, что нет у него никаких привилегий, а у начальника — «а там икра, а там вино, и сыр, и печки-лавочки». А сам он — «у меня ж ни кола, ни калачика, я с начальством харчи не делю»... Всё это ровно до той поры, пока Маруся-хожалочка не сообщает шоферу в коридоре: «Твой начальничек сдал упаковочку, у него приключился инфаркт». И тут выясняется, что перед нами классический случай стокгольмского синдрома «в острой гнойной форме», как сказал Пелевин: начальничек-то — единственная родня, которая у этого шофера есть, и единственный смысл его жизни. «Нет, ребята, такого начальника мне, конечно, уже не найти!»

Ведь действительно странно получилось в этой стране: начальство у них, у детей, всё отняло. Они росли словно в огромном детском доме, где никого не было ближе сумрачного воспитателя. И они полюбили этого воспитателя, и общность участи заменила им духовную близость, и они не

могут друг без друга обходиться. Особенно остро у Галича это в песне, которая и серьезнее, и надрывнее «Цыганочки», — «Желание славы»; обрамление ее мне как раз не особенно нравится — есть в нем искусственная ажитация, — а вот сама песня, «справа койка, слева койка», — это высокий класс. «Погуляем полчаса с вертухаем, притомимся и стоим отдыхаем. Точно так же мы гуляли с ним в Вятке, и здоровье было тоже в порядке». Тут, правда, уже не стокгольмский синдром, а общий диагноз, рак, общее чувство увядания, когда уже не до выяснения отношений, — вся страна в упадке. Но вертухай перед смертью успевает сказать: «Жаль я, сука, не добил тебя в Вятке». Так что вражда бессмертна, она всех переживет. И поверх этой вражды — «сын мой по тому по снежочку провожает вертухаеву дочку». Вот тут гениально — падает на всех этот объединяющий, всё отменяющий, всё скрывающий снег. И никакого вечного счета, никакого Страшного суда, никаких принципов.

Галич именно об этом, а не о Сталине, — как и Окуджава о жильцах, а не о черном коте. И потому он не устарел совсем, хотя в девяностые казалось, что актуальность его потускнела. Сейчас, напротив, он кажется мне самым актуальным из бардов. И школьники мои, что интересно, разделяют эту оценку. Они только спрашивают, что такое «топтун» или «кум» — но реалии-то выучить недолго.

2

Именно из-за этого парадокса, который так Галича занимал и чаще всего бесил, — из-за сходства, родства начальничков и подчиненных, из-за отсутствия принципов и полного неверия в историческую справедливость, — он так ценит людей, у которых принципы все-таки имеются. Не идейная непримиримость, нет — этих он как раз заклеил: «А бойтесь единственно только того, кто скажет — я знаю, как надо». Но принципы, не позволяющие всё простить и со всем смириться; принципы, не позволяющие гадить себе на голову. Про это у него не так много — «Тонечка», скажем. Обязательно нужна какая-нибудь одна, «не предавшая и не простившая». Та, кто не будет гулять с вертухаевым сыном. Остальные — они примирились: «Я подвою, как шавка, подскулю, подвизжу». Они даже, как генеральская дочь из другой замечательной баллады, готовы умиляться сучку-шоферу — все-таки любит! Но должны быть и те, кто не прощает, не забывает, осмеливается на отдель-

ность. И таковы у Галича, по русской традиции, именно женщины — мужчины встроены в социальную иерархию и тем по определению растрелены. А женщины — Тонька или Принцесса с Нижней Масловки — осмеливаются на роль демонстративного, гневного аутсайдера. Жалко, что «палитицкие» песни Галича вспоминают чаще, чем «Принцессу»:

И все бухие пролетарии,
Все тунеядцы и жулье,
Как на комету в планетарии,
Глядели, суки, на нее...
Бабье вокруг, издавши стон,
Пошло махать платочками,
Она ж, как леди Гамильтон,
Пила ситро глоточками.
Бабье вокруг, — сплошной собес! —
Воздев, как пики, вилочки,
Рубают водку под супец,
Шампанское под килечки.
И, сталь коронок заголя,
Расправой бредят скорою,
Ах, эту дочку короля
Шарахнуть бы «Авророю»!
<...>
А между тем пила и кушала,
Вложив всю душу в сей процесс,
Благополучнейшая шушера,
Не признающая принцесс.

И когда он закликает ее — «Держись, держись!» — это вечная его нежность, вечное сострадание к пижонству, не путать со снобизмом.

В его «Новогодней фантасмагории» есть и еще одна важная проговорка: «поросенок с бумажною розой, покойник-пижон», с которым в конце концов перепутали запретного барда, главное украшение стола. Их сожрали вместе, не различая, где кто. «Покойник-пижон» — точная автохарактеристика, особенно если учесть, что Галич писал «Новогоднюю» в тот печальный свой период, когда, так сказать, уже примерял смерть и пытался глядеть на себя из будущего: «Бояться автору нечего — он умер лет сто назад». О Галиче-пижоне я слышал много, в том числе от людей, знавших его и любивших, и звучало это у них чрезвычайно одобрительно. Михаил Львовский — превосходный поэт, автор «Вагончиков» и «Глобуса», однокашник Самойлова и Слуцкого — восхищенно признавал: «Галич был пижон — и

красавец!» (Львовский первым начал систематически записывать Галича и обладал огромной коллекцией авторской песни). «Галич был барин, а достался снобам», — еще жестче говорила Инна Туманян, крупный и сильный режиссер, создатель «Когда я стану великаном», «Соучастников» и документальной половины фильма «Любить». Пижонство, поза, неотступная мысль о том, как ты выглядишь, — это, может, и плохо, и уж во всяком случае советская власть нам без устали это внушала. Но с другой стороны — это единственный реальный стимул не стать сволочью.

И Галич пижонил, и его пижонство не дало ему сломаться. Эстетика — последнее прибежище этики, последняя ее защита. Галич ориентировался не на моральную чистоту, не на идейный компас — он был слишком человечен, чтобы любить непримиримость, — нет, ему нравилось гусарство, он завидовал Полежаеву, о чем написал, вероятно, самую горькую и музыкальную свою вещь — «По рисунку палешанина». Мало в русской поэзии таких откровенных — и так серьезно оплаченных признаний: «Но оставь, художник, вымысел, нас в герои не крои: нам не зная жребий вывелил — носовой платок в крови!»

Люди красивого жеста — Искандер тоже писал о красоте и силе жеста, противопоставленного мировой бессмыслице и серости, — вот герои Галича. На них он уповал — и сам был из них, и это позволило ему, баловню удачи, преуспевающему сценаристу, запрещаемому, но не преследуемому драматургу, стать сначала любимцем современников, а потом, не побоюсь, их совестью. Его картинность, его выпендрез, его поза, словечки, игра в аристократа, — при том что никаким аристократом он не был и отлично это сознавал, — всё могло раздражать, но без этого он бы элементарно не выдержал, сдался. А как показывает один из моих любимых и самых полезных фильмов «Генерал делла Ровере», аристократизм и желание хорошо выглядеть обычно лучше помогают спастись, чем даже страх перед совестью или потомками. Человек любит хорошо выглядеть, это его фундаментальная потребность, и слава богу.

3

Сравнение Галича с Окуджавой неизбежно, оно может проходить по многим параметрам, но упираемся мы всё в ту же обозначенную Мережковским вечную разницу между аристократами и интеллигентами. Окуджава — наследник

пушкинской традиции, аристократ. Убеждений нет — есть предрассудки. Честь выше совести. Чувства вины перед народом или чернью не бывает. Сам он при подчеркнутой скромности и самоиронии, при регулярных упоминаниях о «московском муравье» и сравнении собственного лирического героя с кузнечиком — строг, замкнут, к себе не подпускает, открытости стыдится, с незнакомцами не пьет, гордо повторяет чье-то высказывание о себе: «С ним не победаешь». Если не хочет петь — не уговорит никто, ни друзья, ни девушки. Выступает скупой. От КСП дистанцируется. Пишет либо гениальные вещи — либо совершенно беспомощные, как многие ранние или поздние стихи. Гениален, но не умен — или умен каким-то нутряным умом; ни эрудиции, ни лоска, ни блестящего остроумия. Политических песен не пишет, власть не критикует, и звук, который он транслирует, — из каких-то гораздо более высоких сфер. Очень музыкален. Окуджаву можно слушать просто для удовольствия, для счастья.

Галич, при всем барстве и элегантности («Он был именно очень красивым мужчиной, может быть, самым красивым, кого я видела», — вспоминала Новелла Матвеева, «еврейский Дориан Грей», — повторяла Туманян чье-то определение), сам над собственным аристократизмом трунил, пересказывая байку о своем знакомстве с Вертинским (Галич в Ленинграде, в гостинице, заказывает шикарный обед, — рядом Вертинский берет стакан чаю за три копейки, и официант, старый, еще из бывших, почтительно шепчет: «Ба-а-арин!»). Интеллигент, разночинец, никак не аристократ, и семья была совсем не такой знаменитой, как у Окуджавы, который по рождению принадлежал к «советским принцам» и всю жизнь расплачивался за это и ничего не простил. Галич охотно поет по первому требованию, всегда окружен людьми, друзей масса. Пьет много и со многими. Допускает к себе многих — отчасти из-за внутренней неуверенности: серьезно комплексует из-за полуподпольного статуса и как бы несерьезного жанра. «Непричастный к искусству, не допущенный в храм, я пою под закуску и две тысячи грамм». Любой, кто его восторженно похвалит, — допущен, обласкан, а уж женские комплименты и вовсе заставляют его таять. В поисках среды — без которой вообще не мог существовать — ездит на фестивали авторской песни и на слеты КСП. Устраивает домашние концерты, ходит в гости с гитарой, знает, что им будут угощать, и терпит: нужен отклик.

Окуджаву этой неуверенности не знает: может быть, потому, что не сочиняет, а транслирует, и потому пишет неровно и сравнительно немного. Проза Окуджавы — высочайшего класса (хотя опять-таки не вся, либо очень хороша, либо очень слаба). Проза Галича — интеллигентский рассказ о себе, байка, пусть зачастую превосходная, или очерк, как «Генеральная репетиция». Позиция Окуджавы по определению выигрышна, как всегда в выигрыше аристократ перед интеллигентом, принц перед селфмейдменом. И все-таки в иных ситуациях Галич прикасается к язве и излечивает ее — а небесная гармония Окуджавы порой не воспринимается, особенно когда совесть слушателя неспокойна. Он чувствует себя недостойным этой гармонии, а Галич — он рядом, он вместе с нами, он тоже собой доволен и себя презирает, и сегодняшний слушатель ближе к Галичу, нежели к аристократу Окуджаве, ничем не скомпрометировавшему себя. Не скомпрометировал — но и не подходил так близко к бездне, а Галич подошел и сумел высказать вещи, на которые Окуджаву бы не отважился. А может, ему это было и не нужно.

Окуджаву завидовал Пушкину с его красивой судьбой — об этом «Счастливчик Пушкин». Галич завидовал Полежаеву с его несчастной судьбой и поражением на всех фронтах — и, может быть, мера его таланта действительно соотносится скорее с одаренностью Полежаева, нежели с гением Пушкина. Но есть вещи, которые он понял и высказал, — и которые Окуджаве были недоступны; есть минуты, когда самому упрямому (вроде меня) поклоннику Окуджавы ближе Галич, потому что сами мы сегодня — в положении слабом и некрасивом, и любоваться собою нам не приходится.

Перелом в отношении к нему произошел у меня, пожалуй, на «Песне об отчем доме», которую я знал, конечно, но как-то не вслушивался. Я вообще не очень люблю его лирические вещи, особенно культурологические, «Литераторские мостки», например; и там, где у него преобладает пафос, — сразу вдруг пропадает и фабульность, балладность, и виртуозность, и языковое чутье. Но «Отчий дом» — слишком горячая, личная и мучительная вещь, чтобы казаться пафосной. Главное же — смысл ее не так прост, как кажется. Одно время мне виделась тут капитуляция — примерно как в лучшей из поздних песен БГ «Еще один раз». Так всё было точно — «Едва ли я вернусь сюда еще один раз», — и вдруг: «Есть повод прийти сюда еще один раз!» Так же и

у Галича: такая прекрасная иудейская гордость — «Но уж если я должен платить долги, то зачем же при этом лгать? Я уйду, свободный от всех долгов, и назад меня не зови!» — и вдруг: «Не зови, я и так приду». Что это еще за приступ патриотизма после всех поруганий?

Но потом я понял, и на этом, кажется, отношение мое к Галичу переломилось навсегда. Он оказался для меня рядом с Окуджавой, а если и ниже — то ненамного. В «Отчем доме» и финальной его фразе больше гордости, чем во всех патриотических песнях советского официоза. «Не зови, я и так приду» — это не жалкая попытка отщепенца присоединиться все-таки к большинству. Это четкое и строгое сознание того, что никто не вправе нам советовать, как любить нашу Родину, и даже она сама не смеет учить нас этому. Мы придем без всякого призыва, потому что САМИ знаем, когда нам приходить. И даже если эта Родина считает нас вечными должниками — мы придем не потому, что кому-то должны, а потому, что таков наш выбор, потому, что не можем и не хотим иначе. «Я и так приду» — не потому, что «некто с пустым лицом» мне это предписывает, а потому, что это моя Родина, и не посредникам выстраивать мои отношения с ней; и даже если она сама не поймет меня — я всё равно ее не оставлю, потому что я так хочу.

Здесь Галич выше всех в своем поколении — и свободнее всех; и эти его слова безусловно останутся в русской поэзии.

Родине же отдельное спасибо за то, что уж чему-чему, а вечной актуальности и даже бессмертию лучших стихов она сама способствует будь здоров.

Эдуард АСАДОВ

1

В конце 1943 года, после взятия Перекопа, на Ишуньских позициях в Крыму командующий артиллерией 2-й гвардейской армии Иван Семенович Стрельбицкий инспектировал свои батареи. На одной из них он заметил молодого лейтенанта, судя по внешности — южанина, который постоянно шутил с солдатами, командовал легко и весело и под непрерывным вражеским обстрелом чувствовал себя, как на прогулке. Солдаты его обожали. В штабе армии генерал Стрельбицкий распорядился узнать, как этого храброго парня зовут. Позиции, однако, бомбили, связь прерывалась, и по радиации едва удалось разобрать, что фамилия лейтенанта будто бы Осадчий.

В следующий раз генерал его встретил полмесяца спустя, уже под Севастополем. Лейтенант на грузовике привез в полевой медсанбат раненного в обе ноги старшину. Генерал ему выговорил за то, что старшину везли, не дожидаясь темноты, — могли попасть под обстрел... Лейтенант виновато ответил, что боялся медлить — вдруг гангрена? Генерал подивился храбрости, не стал его особенно распекаать и отправил обратно на позиции. В тот день батарею этого лейтенанта раздолбали: артиллерия била на максимум, на четыре километра, так что к врагу ее придвинули буквально вплотную. В считанные часы там не осталось ни одного целого орудия. Снаряды, однако, уцелели, и лейтенант со своим шофером Витей Акуловым, бывшим военным моряком, повез их на соседнюю батарею, где еще было из чего стрелять.

Это был не просто подвиг — самоубийство. Дорога простреливалась идеально. Машина еле карабкалась в гору. На полпути они заглохли, Акулов со всей силы жал на тормоза, лейтенант выскочил, долго под огнем крутил ручку

и чудом завел мотор. Подъем кое-как одолели, вылезли на плоскогорье, но тут их стало видно уже отовсюду: налетели два «юнкерса». Лейтенанту вместе с Акуловым пришлось выпрыгнуть из машины и залечь под колеса. «Юнкерс» заходил прямо на них. Лейтенант успел еще пошутить в своей манере — береги, мол, прическу, Акулов, — и тут же рядом, в траншею, ухнула бомба. Осколки, по счастью, пошли вверх, тут подоспели наши истребители, «юнкерсы» ушли, а лейтенант пошел впереди еле двигающейся машины, показывая маршрут среди воронок. Уцелевший Акулов расскажет обо всем этом, но позже, много позже... Батарея, куда они ехали, была уже в двух шагах, лейтенант замахал рукой — и тут же рядом разорвался снаряд.

Все, кто наблюдал за лейтенантом с его батареи, не сомневались: погиб. Чудес не бывает. Самая дичь, самая обида в том и была, что снаряды эти он, по сути дела, довез, успел, и было ему всего двадцать лет, и все его так любили! Стрельбицкий о нем потом спросил. Ему так и доложили: вез боеприпасы на соседнюю батарею, выхода не было — у него не из чего стрелять, у соседа нечем... довез, но у самой цели погиб. Генерал, всего-то два раза его и видевший, очень о нем горевал и на всю жизнь запомнил лейтенанта Осадчего. Ведь накануне видел его, спасающего жизнь старшине, чуть не распек... ах, знать бы! На всех встречах с пионерами, которых после войны у него было много, он рассказывал про черноглазого лейтенанта, а после одной из таких встреч услышал, как артист филармонии читает стихи поэта Асадова — как раз о защите Севастополя. Поэт тоже там воевал и, по мнению генерала, в материале ориентировался. Стрельбицкий решил с ним созвониться и рассказать про лейтенанта: может, Асадов напишет, он поэт очень известный, пусть молодежь знает... к тому же он наш, крымский, воевали рядом — должен понять!

Он достал в Москве телефон Асадова и стал ему рассказывать про молодого веселого лейтенанта, которого так любили солдаты, который так лихо закуривал под огнем, и над шутками его покатывались все — представляете, он одному молодому солдату сказал, чтоб тот берег уши, а то по лопухому легче попасть... и это как раз перед тем, как ехать на смерть! Надо написать, пусть знают, погиб же парень всего в двадцать лет!

— Не погиб, — сказал Асадов после некоторой паузы. — Вы меня не узнаете, Иван Семенович?

Карабахский армянин Эдуард Асадов, чью непривычную для русского слуха фамилию генерал Стрельбицкий услышал как Осадчий, был тогда ранен в голову, перенес двенадцать операций (почти все — под местным наркозом или вовсе без него), навсегда потерял зрение и стал самым известным советским поэтом. Не спорьте — самым! В утешение ревнителям чистого искусства могу напомнить, что популярность ведь — не качественный показатель, она об аудитории и о поэте говорит поровну... Но факт есть факт: в славе с Асадовым не могли соперничать ни Евтушенко, ни Окуджава, ни Ахмадулина. Их слава — хоть чуть-чуть, а элитарная. А Эдуард Асадов был любимым поэтом советского народа — с конца пятидесятых до начала восьмидесятых, а по некоторым сведениям, и позже. Герой, красавец, мученик, моралист, любимый автор солдатского, сержантского и офицерского состава, кумир состава стародевического, девического и женского, геологического и подводнического, студенческого и пролетарского: не всякого опять же, но составляющего большинство. Суммарный тираж книг Асадова, которых набегает около сорока, достиг трех миллионов, и их было не достать! Ни одного поэта в мире, кроме автора государственного гимна СССР, хамелона номер раз Сергея Михалкова, так не издавали! А Асадов не был автором гимна, он сочинял лирику — любовную и патриотическую, — не имел от государства наград, кроме боевых, не награждался премиями, не печатался в журналах, не занимал должностей, не участвовал в проработочных кампаниях, и даже самый упорный ненавистник его поэзии, снисходительно третирующий ее с чисто литературной точки зрения, по-человечески не упрекнет его ни в чем: не в чем.

Он жил в маленькой квартирке недалеко от проспекта Мира с женой Галиной Валентиновной, артисткой-чтицей, вместе с которой он главным образом и выступал. Никаких доходов, кроме пенсии, у него не было. Сумму пенсии он называть отказывался — кавказская кровь, гордость... Гордость он сохранил вполне, достоинство — тоже. Никакой зависти, никакого злопыхательства в адрес более удачливых литераторов, никакой обиды на то, что его никто не помнит... Хотя что я говорю? Это в прессе, в столичных газетах, в литературных журналах, о нем не было ни слова, и это естественно. У весьма многих, когда я говорил, что

был у Асадова, брови съезжали на затылок: так он жив?! Жив, ему семьдесят четыре года, он прекрасно выглядит и каждое утро делает двухчасовую гимнастику с четырехкилограммовыми гантелями. И всё это время пишет — практически без единой публикации, с твердо приставшим к нему ярлыком графомана и имитатора, олицетворенного китча... (Я встречался с Асадовым в 1999 году, за пять лет до его смерти. С тех пор вышли десятки его книг, несколько собраний сочинений.)

Так что критика и так называемый умный читатель его действительно не помнят, — хотя, впрочем, и всегда не жаловали. А народ — народ помнит своего поэта. Вот была у Асадова маленькая дача в Красновидове: единственное, по сути дела, его достояние. Всё, что нажил он за несколько десятилетий непрерывной работы и исключительной славы, всё, что скопил почти ежедневными выступлениями и множеством книг. И на эту дачу, где неисправна телефонная линия, ему всё время звонили, попадая не туда.

— Это больница?

— Нет, это дача поэта Асадова, — отвечала его жена.

— Поэта Асадова?! Это который — «а счастье, по-моему, просто бывает разного роста»?

— Да. «От кочки и до Казбека, в зависимости от человека».

К сведению современных русских литераторов, это и называется славой — когда вам ошибочно звонят на квартиру и цитируют ваш текст, едва услышав фамилию: замечьте, после десяти лет глухого официального забвения, часто постигающего в нашей стране кумиров массовой культуры. А то, что Асадов к ним принадлежит, думаю, не вызвало бы особых возражений и у него самого. Это ведь тоже литература, только другая. Феномен, близкий, с одной стороны, к фольклору, а с другой стороны — к поп-культуре. Что, в общем, сегодня синонимично.

— Эдуард Аркадьевич, — спросил я его тогда, — почему, по-вашему, вы были в числе самых известных русских поэтов?

— Я убрал бы слово «был»... Если поэт состоялся, он состоялся навсегда. Я, мне кажется, имею право о себе так сказать. Помните, Доризо писал: «...чтоб именем стала фамилия»? Меня по-прежнему узнают в электричках, звонят домой, я получаю читательские письма — всего за годы моей литературной работы их больше ста тысяч... И выступления бывают, только ведь наша культура сейчас рас-

топтана. Нет поэтических вечеров, нет встреч в концертной студии «Останкино»... Нет бюро пропаганды, устраивавшего выступления... Вот совсем недавно я выступал в училище пограничных войск в Голицыне. Сначала читал я, потом — курсанты, а потом вышел заместитель начальника училища и сам прочел мои стихи «Россия начиналась не с меча». А почему их любят... поэту неловко себя хвалить. Человека обычно интересует то, что о нем. Вот мои стихи — они о моих читателях. О рабочих и интеллигенции, которые, между прочим, у нас в Советском Союзе не так уж и отличались по уровню... Можно было приехать на завод, на ферму — и читать самые серьезные стихи.

Это я подтверждаю. У нас были умные рабочие. Интеллигенты от них отличались главным образом безгливостью к труду и брюзгливостью в смысле политическом, — если опять же говорить о так называемой богемной интеллигенции, а не о пролетариях-врачах и пролетариях-учителях. Те, кто любил стихи Асадова, были люди неглупые. Специфические, конечно. Зачастую ненавистные мне, но зачастую для меня же и спасительные — с этим противоречием ничего не сделаешь, ибо страна стояла на таких, как они, а не на таких, как я.

Форма бытования асадовских стихов всегда была специфична: это не традиционный поэт с журнальными публикациями, критическими обсуждениями, узким, но верным кругом приверженцев и пр. Больше всего его жизнь и работа сходны с жизнью и работой эстрадной звезды: огромное количество разъездов и гастролей. Слава Асадова была такова, что он давал по три, по четыре вечера подряд — и они всё шли и шли, некоторые по многу раз, и билетов не хватало. Стотысячные тиражи его сборников (чуть не сказал «солнышков») разлетались стремительно. В журналах он почти не печатался, прекрасно понимая, что литература в ее традиционном понимании — все-таки не совсем его среда. Его тексты рассчитаны главным образом на устное произнесение, на мгновенное восприятие, как песня. Тому есть объяснение: в силу самой своей биографии он оказался поэтом устной традиции, поэтом, лишенным зрения и чтения, воспринимающим слово на слух. Азбука Брайля казалась ему слишком медленным, неудобным способом читать: жена читает ему вслух, он следит за всеми новинками... Сам он просил не слишком педалировать тему своей слепоты:

— Пусть в нашем разговоре будет лирика, а не клиника.

Я уважал его истинно солдатское стремление никак не подчеркивать своего увечья, никогда не упоминать его в предисловиях, выступлениях по радио — или упоминать очень бегло. Но именно эта вынужденная приверженность к устной традиции наложила свой отпечаток на его стихи, сделав их легко усвояемыми, но зачастую очень длинными, многословными: это приемы скорее ораторские, риторические, нежели чисто поэтические. Отсюда и длинноты, и морализаторство, и, кстати, сюжетность большинства асадовских баллад. Фольклору вообще присуща фабульность, он тяготеет к подвигу, к могучему героическому сюжету, к эпической фигуре в центре его: любовь — так уж до гроба, драка — так дотуда же.

Славу Асадову принесла пространный лирическая повесть в стихах «Галина» (1958). Тогда жанр повести в стихах, жанр очень советский, ампиный и в то же время устный, был вообще популярен: соблазна не избежал и Пастернак, в середине двадцатых выдавший на-гора водянисто-повествовательного «Лейтенанта Шмидта» и совсем слабый «Девятьсот пятый». Смеляков, Долматовский, Софронов, Саянов, даже одареннейшие Антокольский и Самойлов — все оставили по роману либо повести в стихах: именно что проза стихами, гладкая, многословная, надрывно-патетическая, с историко-революционным уклоном и элементом здорового соцреализма, с авторскими отступлениями и непременно комсомольской любовью на фоне испытаний в центре сюжета. Читается легко, глотается, как макароны. На этом фоне повесть Асадова еще очень даже ничего. Сюжет: молодая женщина Галина любит молодого мужчину Андрея. Она готовится стать матерью. В него же, геолога, гордость курса, влюблена другая молодая женщина, Татьяна. В геологической экспедиции, в непогоду, в избушке между статным геологом Андреем и статной геологиней Татьяной происходит статный адюльтер, и сладкая, знойная Татьяна совершенно затмевает в памяти геолога синеглазую, чистую, пушистую будущую мать Галину. Эпически идут года. Галина, окруженная очень хорошими людьми, фронтовиками, таксистами, текстильщиками и другими сквозными персонажами советской «оттепели», становится-таки матерью и растит сына. Андрей глубоко раскаивается и возвращается. «Предательство!» — отрезала она (цитирую по тексту). Но герой не отступает, всё бежит на свидания к сыну, пускает с ним кораблики... Повесть венчается открытым финалом: простит ли, не про-

стит ли... Слезы, во всяком случае, катятся: у героев и у читателя.

— Это не подлинная история, нет. Я стараюсь подлинных историй не брать, а как-то их переосмысливать. Вот случай, описанный в «Балладе о рыжей дворняге», был в Свердловске, где мы с мамой жили в тридцатые годы. Только через много лет я это написал... Истории, описанной в «Петровне» (молодая девушка-врач в деревне, любимый со скуки ее бросает, уезжает в город, потом винится, открытый финал, простит-не простит, опять слезы. — Д. Б.), тоже не было, я ее придумал, но, мне кажется, такое происходило сплошь и рядом... А после «Галины» — года через два или три — я получил письмо от женщины, которую точно так же звали Галиной, и муж — Андрей, и была Татьяна... Она поражалась, откуда я так всё знаю, и обижалась только, что не переменял имен.

— Интересно, а «Баллада о любви и ненависти» имеет под собой какую-то реальную почву? Это же одно из самых известных ваших стихотворений...

— Да, особенно известны у меня «Дворняга», «Сатана», «Они студентами были», «Доброта», «Цыгане» — и вот эта баллада. Когда ее Галина Валентиновна читала на вечерах, секунды две-три стояла полная тишина, а потом — взрыв аплодисментов, что-то оглушительное! (Асадов не видел своих переполненных залов. Но он слышал их — гром оваций, рыдания, крики — и чувствовал тысячи рук, тянущихся пожать его собственную красивую, аристократическую, нервную руку. — Д. Б.) Нет, конечно, ничего подобного не происходило, это ведь романтический сюжет. Вы задаете утилитарные вопросы — было, не было, — а знаете ли вы слово «романтика»? Там же предельная ситуация: после катастрофы замерзает летчик, связь с ним только по радиции, найти его не могут — ночь, буря, — надо продержаться до рассвета. А он по радиции передает, что сейчас замерзнет. И тогда в рубку радиста приводят жену: она сначала пытается его удержать на свете любовью, мольбами — ничего! И тут она женским своим чутьем понимает, что ненависть бывает сильнее любви. И говорит ему: «Я хочу, чтобы ты знал: я люблю другого, твоего лучшего друга, и завтра мы с ним едем в Крым». И сила ненависти оказывается такова, что летчик всем смертям назло доживает до утра; а когда его находят, она ему во всем признаётся, потому что ненависть «не самая сильная вещь на свете». Могло ли такое быть? Наверное, могло. Но для меня не это главное.

— И, конечно, самое знаменитое ваше — «Они студентами были, они друг друга любили»?

— Там... на самом деле было подобное.

— С кем?

— Со мной.

Первый брак Асадова оказался несчастливым. После ранения он был убежден, что жизнь его кончена, что он никому теперь не нужен...

— Две вещи тогда спасли меня: письмо Чуковского и женская любовь. Я писал стихи с детства и в конце войны послал их Чуковскому, потому что знал: этот критик снисходителен не будет. Он действительно так меня разнес — живого места не осталось. А в конце приписал: и все-таки вы истинный поэт со своим голосом, со своим дыханием, иначе бы не стоило всего этого вам писать. А второе, что меня спасло, — женщины. Не меня выбирали, а мне пришлось выбирать: шесть девушек сами предложили мне руку и сердце. Я был довольно интересный — могу это о себе сказать, потому что сейчас всё это в прошлом, — так что женщины меня любили. Я, конечно, не был ловеласом, но многое из того, что я пишу, было со мной. Я выбрал тогда не лучшую. Не хочу об этом много говорить: она обманывала меня.

За асадовскими умолчаниями стоит история почище набоковской «Камеры обскуры»: грех об этом напоминать, но ведь его обмануть было проще... Так что история о студентах, которые друг друга любили, а потом он застал ее с другим и ушел, не взяв «ни рубля, ни рубашки», — не романтический вымысел.

— А со второй женой я познакомился, когда мы, молодые поэты, читали стихи на Стромынке в конце августа 1961 года. Она просила ее пропустить вперед: артистка, чтица, уезжает на гастроли... «А что у вас за программа?» — спросил я. Она отвечает: «Женщины-поэтессы в борьбе за мир». Я пошутил в ответ: первый раз слышу, чтобы за мир боролись по половому признаку, что-то в этом роде... Она обиделась, но осталась меня послушать. Ей понравилось, она стала включать мои стихи в свои программы... С тех пор мы вместе.

Настоящая слава Асадова связана не с военными и не с патриотическими его стихами (последних относительно немного, он никогда не спекулировал на этой теме), а именно со стихами о любви, со студенческими и среднеинтеллигентскими *love stories*: измена, раскаяние, простит-не простит, слезы. Асадов — поэт сентиментальный и назидательный.

тельный, как Карамзин (и, как Карамзин, он сбивает пафос дружелюбной иронией, ибо читателя своего искренне любит). Стихи его часто называли рифмованными прописями. Он любовался кремниевой твердостью своих неярких, неброских, но непрощающих героинь; и он же от души, горячо прощал своим непостоянным героям, страдал за них, жалел их... Он жалел медвежонка, который вырос матерым и злым медведем потому, что охотники застрелили его мать. Он жалел гордого бенгальского тигра, убегающего в снежное поле из товарного вагона на верную гибель. И девушки рыдали над его «Рыжей дворнягой», а Евтушенко издевался над девушками «с парой асадовских строк под кудряшками»...

Хотя — положи руку на сердце — далеко ли ушел Евтушенко от этих прописей?

Хотя — положи то же туда же — так ли неодолима пропасть между длинными, иногда водянистыми балладами Асадова и многословными стихами Ахмадулиной, от которой читатели поутонченнее асадовских тоже приходят в бездумный экстаз? Нет, конечно, пропасть эта неодолима в чисто материальном и, так сказать, паблик-релейшнском выражении: шумный, избыточный юбилей Ахмадулиной, символа отечественной культуры, — и полное забвение Асадова, не печатающегося десять лет. Но велика ли разница между гладко зарифмованными банальностями Асадова — и более витиеватыми и претенциозными банальностями Ахмадулиной, чьи стихи точно так же рассчитаны на устное восприятие, концертны и порой невыносимо длинны? А творческое и человеческое поведение Асадова, по моему, не менее достойно.

— Вы что, серьезно? — спросила меня одна очень умная женщина.

Серьезно.

3

То, что стихи Асадова не выдерживают никакой критики с точки зрения литературных критериев, — вещь настолько очевидная, что доказывать ее смешно. Это не поэзия или, вернее, другая поэзия. Подобные стихи пишут почти все читатели Асадова: библиотекари, курсанты, офицерские дочери... Только у него, конечно, глаже, строже, сюжетнее. Но ценности, утверждаемые им, — ценности нормальные, хорошие, и хотя я не люблю ни стихов Асадова, ни их чи-

тателей, — я глубоко уважаю его как человека. Да и их временами уважаю, ибо, глупые или не глупые, пошлые или не пошлые, они все-таки составляют большинство моего народа. А воспитывать народный вкус бесполезно: фольклор ведь тоже полон банальностей и длиннот, только обаяние его в непосредственности, а не в оригинальности... Я совершенно искренне полагаю, что ситуация, при которой сто из ста пятидесяти опрошенных комсомольцев любимым поэтом называют Асадова (так было в семидесятых, об этом писала «Комсомолка»), нормальна. И пусть лучше знают наизусть «Балладу о рыжей дворняге», этот безусловный поэтический суррогат, нежели «Зайку мою»: вы спросите, какая разница, — разница есть.

Да, это поп-культура. Но другой массы, особенно нынешние, просто не разжуют. Более того: один киевский врач написал Асадову, что медикаментов не хватает, бинтов и простынь нет, — и тогда, нищий, беспомощный, чужой на независимой Украине, он приходит к своим больным, читает им вслух Асадова, и им становится легче. Охотно верю. Скажу даже больше: больной или запуганный человек особенно чувствителен к сентиментальной, пусть и банальной поэзии. Мне как-то в армии попался сборник Асадова — мне дала его пролистать дочка замполита, очень глупая, но сострадавшая солдатам девочка лет четырнадцати. И верите ли, я, на гражданке ругавший Пастернака за дурновкусие, чуть не расплакался над этим сборником! Потому что я в армии мало ел и много страдал, а такой человек к рифмованному тексту по определению восприимчив. Добавлю, что от «Зайки» не заплакал бы и в армии.

— Мне говорят, что я поэт для девушек. Но разве девушки — не люди?

Впрочем, Асадов не был в обиде на критику и на официальное забвение. Он каждый день работал, продолжая ощущать связь со своим народом: каков народ, таков поэт, и они нужны друг другу.

— Эдуард Аркадьевич, как вы пишете?

— У меня давно отработанный механизм. Я наговариваю на магнитофон, потом слушаю, правлю и печатаю на машинке. Я печатаю со скоростью профессиональной машинистки.

Асадов действительно печатал очень быстро, свободно ориентировался в комнате, двигался со своеобразной восточной грацией, и я забывал о его слепоте, хотя лицо с неизменной черной повязкой выглядело подчас пугающе.

Нечеловеческой своей волей он заставил себя перелопатить со слуха гору литературы, окончить Литинститут (вместе с Тендряковым, Гамзатовым, Бондаревым — последний, кстати, был единственным человеком на курсе, с которым они почему-то не дружили), выучиться печатать, обращаться с любой техникой, столярить, слесарить, полностью обслуживать себя, шить... Воле его удивлялись врачи.

— Когда мне было пятьдесят, женщина-врач мне сказала: пора бросать курить. Как, я же курю с двенадцати лет, начал с двенадцати, во дворе, на «слабо»! Тридцать восемь лет курю — главным образом папиросы. Ну вот, говорит врач, не хватит ли? И я решил: хватит. Я пришел домой и сказал домашним: всё, я выкуриваю свою последнюю папиросу. Никто не принял этого всерьез. Я положил около кровати пачку «Казбека» — в ней оставалось двенадцать папирос — и спички. В этой пачке до сих пор двенадцать папирос.

— Я знаю, что вы часто бываете в Севастополе. Вы почетный гражданин этого города. У вас есть свое отношение к проблеме флота?

— Конечно. И к проблеме раздела Советского Союза вообще. Никакое разделение не делает людей сильнее, запомните. У меня есть четверостишие: «Не могу, не хочу, не смирился и в душе все границы сотру. Я в Советском Союзе родился и в Советском Союзе умру».

— То есть к советской власти у вас нет претензий?

— Множество! Это у меня к Советскому Союзу нет претензий, и я продолжаю жить в нем. Но как бы мы ни относились к советской власти, я смириться не могу с тем, что нас оглуляют, что отовсюду несет чудовищная пошлость, что раньше нас уважали, а сегодня протягивают два пальца и разговаривают через губу... Главное же — это страшное оболванивание, вытаптывание культуры!

И я совершенно согласен с Асадовым, ибо он все-таки имеет к культуре большее отношение, чем Вика Цыганова и тем более чем Андрей Бартенев, или Константин Кедров, или прочие — исты и квази. Только согласится ли Асадов, что миллионные тиражи попсы — не что иное, как реакция на миллионные тиражи его книг, его суррогатной поэзии? И надо ли это объяснять человеку, ставшему кумиром и образцом для миллионов, — человеку красивому, мужественному, настоящему солдату, добряку, сострадателью...

— Вы голосовали за Ельцина или за Зюганова?

— Я ни за кого не голосовал. Мне никто в этой семейке не кажется привлекательным.

— И Лебедь?

— И Лебедь. Он слишком много делает рискованных, необдуманных заявлений.

— Как вы себе представляете вашего сегодняшнего читателя?

— Мои стихи больше всего любят военные, которые не любят воевать.

Когда-то моя жена яростно спорила на своем первом курсе с поклонницами Асадова. И не поленилась ради спора подсчитать, что в его сборнике, взятом с собою на картошку одной из девушек с кудряшками, сто одиннадцать стихотворений из ста двадцати семи кончались восклицательным знаком. Количество штампов в них, думаю, не поддавалось никакому учету. Но теперь-то мы, кажется, поняли наконец, что у народа не может быть хорошего вкуса, и тут уж надо выбирать из двух зол. А страна, у населения которой поголовный хороший вкус, боюсь, нежизнеспособна.

Надо вернуть народу этот китч, чтобы отбить охоту к суперкитчу, заполонившему страну. Эта культура — самый массовый, самый секулярный ее вариант — все-таки несет в себе и добро, и красоту, и сострадание: в том виде, в каком они понятны стране.

И я, сноб, гурман, смакователь, — низко кланяюсь Асадову, самому известному поэту самой большой страны.

Владимир ВЫСОЦКИЙ

1

За что страна продолжает так страстно любить Высоцкого — неясно. Любой ответ на этот вопрос оборачивается не только пошлостью, но и подменой, а между тем без этого ответа мы так и продолжаем плохо понимать себя. Высоцкий задел нечто очень важное, но, боюсь, сегодня спорить об этом бессмысленно уже потому, что любила его другая страна — гораздо более сложная. Высоцкий — последний шестидесятых, дитя семидесятых, поэт того же поколения (и типа), что и Бродский, Кузнецов, Кушнер, Чухонцев. Он представитель и носитель той же сложности, а сегодня мы любим не его, а свое воспоминание о себе тогдашних. Эта эмоция, кстати, — тоже очень «высоцкая», одна из его ключевых тем: вот какие мы были... и кем стали... но когда-нибудь еще непременно будем!

Высоцкий был любим, конечно, не за то, что всех объединял, — тогда многое объединяло всех, в дополнительных скрепах страна не нуждалась, — и не за то, что льстил слушателям, сочиняя для них нечто заумное и неудобопонятное: нет, он был как раз понятен, хотя отнюдь не прост. Пиаровских и маркетинговых стратегий тогда не было, нравился он потому, что писал хорошие песни, и только. В Советском Союзе у людей был вкус, хотя его не только воспитывали классикой, но и портили идеологической попсой; в Советском Союзе не то чтобы безупречно отличали добро от зла (Родина, в частности, всегда была права), но хороший продукт от плохого отличить могли. И вот Высоцкий — что в театре, что в кино, где у него не было проходных ролей, что в авторской песне, где у него практически не было провалов на все четыреста сохранившихся песен, — бесперебойно делал качественные вещи. И ни одного концерта, на котором он бы спел вполсилы, — тоже

не было: если не мог работать на обычном своем уровне, он этот концерт честно отменял.

Не надо также думать, что он брал исключительно темпераментом, знаменитыми растянутыми согласными, не только рокочущим «ррр», но и звенящими, мычащими «ннн» и «ммм»: у него были вещи тихие, подчеркнуто интимные, рассчитанные на сотворчество аудитории, на ее способность предсказывать концовки — и обманываться, и обдумывать эту обманку. Вообще большая часть песен Высоцкого рассчитана как раз на тихое уважительное исполнение, без всякого надрыва (которым так злоупотребляли все его подражатели): обычное его исполнение на домашних концертах, где он рычал сравнительно редко, впечатляет даже больше эстрадного. Он был прекрасным мелодистом, но сильнее всего были его стихи, баллады; и сильнее всего в этих балладах — сюжет.

Большинство текстов Высоцкого строится по схеме, которую мне когда-то в качестве основной сценарной конструкции объяснял Валерий Залотуха, царство ему небесное: так-сяк — и еще вот так. «Повернуть и докрутить». Впрочем, еще Генри Джеймс объяснил, что всё дело в повороте винта.

Вот не самая известная, но одна из лучших его песен, сохранившаяся вообще в единственной записи, что не мешает ей быть исполняемой (в умных студенческих компаниях, а не в застольях, конечно). Цитировать ее долго, она большая; в общих чертах сюжет сводится к тому, что герою подарили белую слониху, красивую и музыкальную, и они отлично с ней уживались, но внезапно эта идиллия кончилась, потому что таинственный белый слон «встретил стадо белое слоновье». Вот что важно: не другого белого слона, а именно — свое стадо, свою категорию, и в этой массе растворился. Если бы белая слониха нашла белого слона — это было бы нормально, ничего особенного: грустно, положим, но с кем этого не бывало? Но она нашла, вот в чем ужас, другое стадо. Это немного напоминает судьбу Бродского, сказавшего после эмиграции в Америку, что изменить гарем можно только с другим гаремом.

Я не хочу сказать, что это песня об эмиграции (хотя о ней написано достаточно много авторских песен, иногда прозрачно зашифрованных, как «Серая шейка» Вероники Долиной). Можно в принципе прочесть ее и так. Но вообще-то самый трагический разрыв — это не тогда, когда от тебя уходят к другому, а тогда, когда уходят к другим.

Но этот сюжет у Высоцкого и еще раз докручен — потому что главному герою в утешение присылают другого слона, из слоновьей кости. Этот слон не требует ни внимания, ни понимания — он только приносит счастье, что от слона и требуется. Это отчасти сродни истории про Курочку Рябу, самой откровенной в чем-то русской сказке: если вы не умеете обращаться с золотыми яйцами, о'кей, я снесу вам новое яичко, но не золотое, а простое. Если ты не сумел удержать белого слона, вот тебе слон из слоновой кости, сравнительно небольшой, и он принесет тебе небольшое счастье, как раз тебе по руке.

Или вот история про козла отпущения, тоже очень неочевидная песенка, которая гораздо шире любых социальных аллегорий. Кто такой козел отпущения? Тот, кто нужнее всех хищников — кто всегда во всем виноват. И в обществе, которое занято исключительно поиском виновников, этот необходимый всем козел рано или поздно станет главным — это и есть основа советской отрицательной селекции. Здесь выживает только необходимый, незаменимый, но незаменим тут не тот, кто всех умнее или даже приспособленнее, а тот, на кого всегда можно свалить вину. И возвышение этого козла, который «рычит теперь по-медвежьему», мы все уже неоднократно наблюдали. Причем доворот здесь заключается именно в том, что козел из смиренного и, в общем, безобидного успевает превратиться в абсолютного диктатора — а почему? А потому, что в этой системе других ролей нет: или ты козел отпущения, или диктатор. Причем диктатор из козла получается ужасный — не волк, а гораздо хуже.

Или взять, например, «Балладу о брошенном корабле»: в чем там пресловутый доворот винта? Вот главного героя все бросили, как корабль, костенеющий от соли на плоской мели. Оно, конечно, «будет чудо восьмое — и добрый прибор мое тело омоет живою водой», и случится воскрешение, и спасет его из этого отвратительного, проклятого места — но никто ему не будет рад, вот в чем дело. Высоцкий-то знает, он и семидесятник, а не только шестидесятник, иллюзий у него нет, надежды кончились: может еще случиться так, что отставшего или сбившегося вынесет опять на большую воду и ветер подует, что называется, в его паруса. Но никто ему не обрадуется — напротив: «Если был на мели — дальше нету пути». Дальше каждый за себя.

И вот что интересно: он ведь и сам не возражает против того, чтобы в эти новые времена распались все общ-

ности, в которых нет спасения. Как писал тогда же другой бард, Алексей Дидуров: «На меня ли тебе обижаться? Или Герасим счастливей Муму? Это время велит разбежаться и спастись всем по одному». «Чужая колея» Высоцкого строится по тем же сценарным законам: герой увяз в колее (как раньше — на мели), но опять стихия помогла — «размыли край ручьи весенние». Только в эту спасительную промоину он устремляется один — предостерегая всех возможных последователей: «Эй вы, задние, делай как я! Это значит — не надо за мной!»

Дело не только в том, что Высоцкий понимает пошлость эпигонства и предостерегает от нее. Дело в том, что свобода начнется с выламывания из контекста, с пушкинской «неподражательной странности», с отказа от чужих критериев. Между тем вся Россия до сих пор продолжает сползать в колею, смертельно боясь любой новизны. И потому повторы сменяются повторами, а Александр Аузан даже выдумал термин «экономика колеи» — хотя виновата на самом деле психология колеи, «в этом-то всё и дело», как поется в одной из песенок Высоцкого для «Алисы в Стране чудес».

У Высоцкого в каждой песне — пусть не в каждой, но в самых сильных — обязательно наличествует сложная система лейтмотивов: скажем, в моей любимой и, вероятно, самой значительной его песне — «Баллада о детстве» — эта система особенно богата, и самая значительная тема тут — противопоставление коридора и стенки, наземного пути и глубокого тоннеля: «Коридоры кончаются стенкой, а тоннели выводят на свет».

Как всякая серьезная метафора, это отчасти автоописание, разговор о собственном методе. Высоцкий не зря так уважал шахтеров и писал о них с таким глубоким пониманием, а не просто с уважением к рискованному труду. «Проложите, проложите хоть тоннель по дну реки» — этот его призыв при жизни не был услышан, да и понят не был, а ведь в чем дело-то? Дело в том, что общество живо глубинными связями, тоннелями, соединяющими его разнообразные среды; на поверхности эти связи не видны, их, почитай, и нет — особенно в России, где с институтами вообще трудно; но глубинная система этих связей необходима. Коридоры кончаются стенкой не только в расстрельном смысле: внешние преобразования заводят обычно в тупики. А внутренние связи нужны именно для того, чтобы структурировать русскую аморфную массу, напичкать ее горизонтальными тайными связями, вообще всячески раз-

вивать эти скрытые сообщества. Почему в России так востребованы сетевые структуры? Да потому, что других нет, и в этом смысле опыт Высоцкого как раз усвоен: эффективны в России только вот эти сообщества, отчасти сектантские (вся наша народная вера была и остается сектантской), отчасти интернетовские, соседские, земляческие. Надо рыть тоннели, другого способа связать российскую рыхлость и придать ей подобие структуры мы всё равно не придумаем. Легальные связи и сообщества всегда подозрительны, власть стремится их контролировать, провоцировать, разрушить изнутри; надежны только личные связи, глубокие, подпольные. Россия вообще в огромной степени подпольная страна — и потому у Высоцкого такие сильные песни о шахтерах и подводниках. Правда, про альпинистов тоже сильные — но это как раз более поверхностное явление: не метафора, а честная отработка кинематографического заказа.

Я не думаю, что Высоцкий вот так прямо и продумывал образную систему своих песен, развивал свои сложные и многоступенчатые метафоры — про историю болезни, например («И вся история страны — история болезни»), или про гипс («Я шагаю по стране загипсованный»), или про холеру (он был единственный, кто написал тогда про вспышку холеры 1970 года и опять вывел всё на общую метафору болезни: у каждого своя холера). Иногда даже видно — как в той же песне про холеру, — как он перебирает варианты, ищет точку, чтобы оттолкнуться: выход на обобщение всегда непредсказуем, мы никогда не знаем (и он не знал), в какой момент его песня оторвется от земли, от темы — и метафора понесет ее дальше и выше, даже автору неизвестно, куда. Но толчок произойдет непременно, и непременно будет второй — из стратосферы в космос. Иногда для этого понадобится вторая песня, как, скажем, в «Охоте на волков» (потому что за флажки-то ты выпрыгнешь, но тебя достанут с вертолетов. И вряд ли все остальные подхватят твой порыв к свободе — потому что «мы больше не волки»; таков был его финальный безнадежный вывод, который с тех времен только подтвердился). «Оттого-то и новых времен в нашем городе не настает», как спел он «через десять лет». Там герой должен не просто отказаться от полета, но еще и на земле самого себя пристегнуть к ресторанному креслу.

Собственно, это и было его главной догадкой, и за то, что он вслух об этом сказал — «Но слава Богу, я не выле-таю», — его любили особенно, хотя ничего лестного в этой

констатации не было. Но в том-то и отличие тогдашнего зрителя от нынешнего: тогдашний радовался, когда ему называли точный диагноз, пусть и горький. А сегодняшний хочет слышать именно то, что ему нравится, — и потому из Высоцкого сегодня любят главным образом «рычательные» хиты, а серьезную лирику помнят и поют те, кто знал ее при жизни автора. Остальным это знание и взять неоткуда.

Недавно в «АСТ» вышла книга, составленная Игорем Кохановским, который когда-то сидел с Высоцким за одной партой и показал ему первые аккорды: Высоцкий в воспоминаниях современников. Интересный получился сборник, и многие закономерности в нем выступили на первый план. Когда-то Аникст закончил статью о «Гамлете» словами: «Оставаться человеком, всегда и во всем человеком». Пафос этой книги, написанной об одном из лучших Гамлетов мирового театра (да и спектаклей такого уровня в мире было раз-два и обчелся), в ином: быть человеком сегодня уже недостаточно. Поднимись над человеческим, поставь себя в условия нечеловеческих напряжений и сверхчеловеческих требований — и вокруг тебя спасутся многие.

Странное дело, но Высоцкий запоминается главным образом песнями — и тем, что с ними связано. Мы почти не знаем его афоризмов, блистательных формул, точных оценок чужого творчества — вся афористичность ушла в стихи. И чисто человеческих поступков его мы почти не знаем или знаем очень мало: никого не спасал, не вытаскивал из депрессий, не жертвовал денег на благотворительность (она тогда тоже была, и многие, например, подкармливали безработных диссидентов) — словом, почти без биографии человек. Играл, пел, ездил. И здесь он как раз не заложник профессии либо статуса — в конце концов, захотел бы, так нашел бы способ переменить биографию. Нет, тут был его личный, сознательный выбор: или фанатичная работа, или столь же самоубийственные загулы, иногда многодневные. А жизнь как таковая, просто жизнь — воспитание детей, решение бытовых проблем, которые в советское время были ого-го какой головной болью, даже просто любовные романы — все на втором плане, словно он чувствовал свой, страшно сказать, непрофессионализм в этой области.

Высоцкий совершенно не умел жить (да и пить, собственно, не умел) — он был профессионалом в другом. Да и не очень нужны ему были люди, скажем честно: одиночества не переносил, общества — тем более. Единственным настоящим другом в зрелости считал Шемякина, с

которым его объединяли и масштаб личности, и подверженность традиционным российским порокам. Но вот что удивительно: при такой экономности, скупости его повседневных эмоций и бытовых поступков — все они хорошо помнятся. О нем помнят такое количество мелочей, что в любом другом случае это смотрелось бы диссонансом. А у него нет. Видимо, дело в том, что он не словами, не мыслями, не поступками, а как-то самым своим существованием и обликом вносил значительность в тогдашнюю советскую жизнь. Вот он ходит рядом — и это влияет. Поэтому так бессмысленны разговоры о том, что он делал бы сегодня: будь он рядом — такого «сегодня» не было бы. Оно стало бы другим. Мы не дошли бы до этого. Хотя, конечно, установка на раннюю гибель была присуща почти всем семидесятникам, растратившим себя без оглядки: словно чувствовали, что на малой глубине новой эпохи их попросту разорвет.

Эта закономерность — помнят не детали его жизни, а ощущение от его присутствия — добавляет нечто новое не к его облику, а к нашему: она проясняет, чего нам на самом деле надо от великих современников. Нам надо, чтобы они своим масштабом свидетельствовали о возможности другой жизни, другого психотипа, — а без добрых дел мы как-нибудь обойдемся. Добрые дела как раз забываются, мы ведь считаем их нормой. «Хорошими делами прославиться нельзя». Запоминается не то, что человек тебе жизнь спас, а то, как не поздоровался или на ногу наступил. Не надо требовать от великих хорошего поведения (плохого — тоже не надо, конечно). Можно требовать значительности, и Высоцкий был значителен. Когда он был рядом, это приподнимало нас в собственных глазах.

Сегодняшнее наше отношение к Высоцкому — вроде моей работы на телеканале «Ностальгия». Я этот канал очень люблю, и, пожалуй, из всех моих сегодняшних работ эта — самая счастливая. Потому что писать в нынешние российские издания я, если честно, давно уже не люблю — всё время приходится окорачивать себя, как бы не сказать лишнего. Радио — хорошая вещь, но как считаешь комментарии — так и уверишься в полной бессмысленности всех занятий, включая ночные эфиры. И хотя с благодарностью я сталкиваюсь чаще, чем с поношением, запоминается именно оно: не по причине личной обиды, этого давно нет, а именно от ужаса общего падения. А телеканал «Ностальгия», где мои ровесники и люди постарше вспоминают семидесятые годы, — отдушина.

К тому же вещает он из Гинцветмета, института, построенного в те же семидесятые в тогдашнем циклопическом стиле. Вот представьте себе огромное здание, часть которого сдана в аренду разного рода турфирмам и автодилерам, а часть еще обитаема специалистами по цветным металлам; представьте его ночные (у меня ночная программа) линолеумные коридоры, подсвеченные синеватым мистическим светом, его странные лифты, останавливающиеся не на всех этажах (обязательно есть секретные), его темные прокуренные лестницы с окнами в огромный квадратный двор. Всё это дух семидесятых, запах и атмосфера тех самых НИИ, куда Высоцкого приглашали на полуподпольные концерты. А вокруг — спальный район тех же лет, высокие здания с цветными балконами — за этими зданиями пустыри, и поэтому всегда угадывается море, они стоят как бы на краю света, как на Чукотке где-нибудь или на Камчатке. Этот дух освоения северных пространств, — куда он тоже, случалось, ездил, — там жив, и всё это вместе живейшим образом напоминает Советский Союз: какой бы он ни был, но он был лучше нынешнего состояния России, лучше того, что представляют собой бывшие республики, и сами мы были лучше.

Высоцкий был героем и главной приметой этой большой, многоступенчатой и многослойной страны, и не всем ее слоям он был доступен. Не нужно думать, что его все любили. Многие — в особенности почвенники во главе со Станиславом Куняевым, прямо и открыто на него клеветавшим, — его ненавидели: не за еврейство, конечно (оно вообще обычно псевдоним вещей куда более глубоких), а именно за сложность. И то, что главным кумиром страны был настолько неоднозначный и внутренне богатый персонаж, говорит об этой стране куда больше любой социологии, статистики и всех (всегда скорректированных) личных воспоминаний.

Достигнет ли страна этой сложности на очередном витке своего развития? Мы этого не знаем, и особенных оснований для оптимизма у нас нет. Но ведь чудо всегда было существенной составляющей нашей истории.

2

Критика ради критики — занятие праздное: о Высоцком написано и будет еще написано вполне достаточно. Мне интереснее понять через него особенности нашей тол-

ком неизученной страны, которая, при стойком постсоветском иммунитете к маниям и культам, продолжает числить его культовым автором. Он представляет сегодня не только литературный, но и социологический интерес — как одна из немногих консенсусных фигур в российской истории. У нас давно уже нет объединяющих ценностей, а все попытки обнаружить национального героя путем соцопросов выявляют картину столь пугающую, что страна начинает выглядеть безнадежно-гиблым местом. Список любимцев современной России включает Сталина, Грозного, Гагарина, Жукова, Невского и — реже — Менделеева, причем ни одна из упомянутых фигур не воспринимается сущностно. Все давно сведены к клише, обусловленным отчасти интенсивностью пропаганды, отчасти катастрофичностью всеобщего оглушения: Сталин взял страну с сохой, а оставил с бомбой, Грозный укреплял государственность и расширял территории, Гагарин летал и улыбался, Жуков есть наш идеал полководца, не щадящего чужих жизней, Невский — безобидный (за давностью лет) синтез Сталина и Жукова, а Менделеев в свободное от водки время изготавливал чемоданы, будучи нашим родным гениальным чудачком.

На этом фоне Высоцкий — единственный, кого любят за дело, то есть за то, чем он занимался в действительности: его песни, цитаты, кинороли (театральные работы в записи почти не сохранились) остаются в читательском, зрительском и даже радином обиходе. Таксисты, поймав Высоцкого на «Шансоне» или «Ностальгии», не переключают канал. Люди, родившиеся после восьмидесятого, оперируют цитатами из «Утренней гимнастики» или «Что случилось в Африке» так же свободно, как мои ровесники, которые в том самом восьмидесятом, за отсутствием официальных подтверждений, не верили в смерть Высоцкого, поскольку слухи о ней возникали ежегодно.

Высоцкого, думаю, любят в России за то, что он представляет нации ее идеальный образ: мы любим не только тех, с кем нам нравится разговаривать, спать или появляться на людях, — а тех, с кем нравимся себе. Россия любит не столько Высоцкого, — было бы наивно ожидать от массового слушателя/читателя такой продвинутости, — сколько свои черты, воплощенные в нем.

Сразу хочу отметить модную в определенных снобистских кругах мысль о том, что Высоцкий дорог стране не как поэт, а как персонаж масскульта. Пуризм при попытках определить, кто поэт, а кто нет, сегодня даже не забавен.

Высоцкий — безусловный поэт, но в его так до конца и не определившемся статусе (который и посмертная канонизация не спасает от некоторой двусмысленности: «бардов» у нас с советских времен пытаются числить по отдельному ведомству) тоже есть нечто глубоко русское, фирменно-национальное. В России есть априорное народное недоверие к профессионалам, к тем, кого официоз поставил лечить, учить или проповедовать, и потому случай Высоцкого глубже, чем простая полуподпольность, полулегальное существование, ореол запретности и т. д. В России почитается междисциплинарность, — будь Высоцкий просто поэтом, как старшие шестидесятники, он не стал бы явлением столь всенародным.

Это любопытный повод задуматься о том, что в России вообще почитается «сдвиг», в том числе профессиональный: прямое соответствие профессии выглядит узостью, специалист подобен флюсу, Россия чтит универсала, умеющего всё и выступающего в каждой ипостаси чуточку непрофессионально, — но не потому, что умеет меньше, а потому, напротив, что ему дано больше и к конкретной нише он не сводится. Понятие ниши как таковое вызывает в России традиционное недоверие, — прежде всего, думаю, потому, что любая рамочность в этой стране конституируется начальством, а начальство от народа резко отделено (народу так удобнее, да и оно не возражает). Наибольшим успехом пользуется то, что существует между жанрами, на стыке профессий, в поле, которое не ограничено жестко наведенными установлениями.

В этом смысле Высоцкий — явление идеальное: он и в поэзии существует на стыке литературы и театра, поскольку большинство его песен — в той или иной степени ролевые; он не диссидент (как Галич) и не официоз (как эстрада), не блатной (как Северный) и не интеллигент (как Окуджава, хотя и Окуджава слишком фольклорен для «чистого» интеллигента). В России приветствуется не то чтобы срывание всех и всяческих масок, — это никогда ей особенно не нравилось, разве что Ленину, — но выламывание из всех и всяческих рамок. Именно поэтому Александр Жолковский глубоко прав, усматривая современный извод начальственной цензуры в повсеместном внедрении понятия «формат».

Россия отрицает само понятие форматности и труднее всего поддается форматированию, поскольку наиболее распространенный здесь способ существования — в щелях, вне привычных ниш, в нерегламентированных и

непредсказуемых пространствах. Всё лучшее в советском искусстве семидесятых умудрялось существовать на пересечениях, вне классификаций: Стругацкие, чей истинный масштаб сегодня, кажется, очевиден даже злейшему ненавистнику фантастики, проходили по ведомству литературы детской и приключенческой (именно в «Библиотеке приключений» проскользнул в печать «Обитаемый остров», храбрый даже по нынешним временам). Тарковский, — казалось бы, чистый и даже академический артхаус, — экспериментировал с жанровым кино: «Сталкера» и отчасти «Жертвоприношение» писали те же Стругацкие, «Солярис» делался по мотивам Лема. Кстати, всенародная слава «Архипелага ГУЛАГ», действительно прочитанного в самиздате огромной читательской массой при всей сложности текста и его травмирующей сути, объясняется отчасти тем, что и эта вещь написана на стыке жанров и ни к одному узаконенному формату не сводится.

Высоцкий — опыт побега из любых форматирующих определений: не просто «поэт-певец-актер», как стандартно перечислялось в первых разрешенных статьях о нем, но синтез всех этих занятий, ибо ни одно из них в его случае не существует обособленно. Разумеется, это опять-таки не значит, что его тексты многое теряют без музыки: музыка в них и так живет — в параномасии, в жестком и прихотливом ритме, — и голос слышен, ибо текст отчетливо интонирован, наделен множеством по-актерски точных деталей, отсылающих к конкретному рассказчику. Высоцкий — профессионал во всем и не специалист ни в чем — принадлежит всем сразу и никому конкретно и ни в одной из своих ролей не растворяется до конца, — в чем и материализуется еще один, более общий случай «русского сдвига»: в его случае особенно очевиден зазор, воздушная подушка между любой идеологией и ее носителем, любой социальной ролью и ее исполнителем.

Возможно, дело в размерах страны, а может быть, в ее роли: если рассматривать землю как нечто антропоморфное, нам отведена роль спины, неизменной, неподвижной, с позвоночником Уральского хребта посередине; спина должна быть стабильна, — и потому к России, при всех ее бурях, поныне приложимо всё, что говорилось о ней пятьсот, триста и сто лет назад. Чтобы страна оставалась в этом гомеостазисе, в ней не должно быть людей с убеждениями, с твердыми взглядами, — ибо такие взгляды предполагают действие, разрыв с невыносимым положением, а этого-то

нам и нельзя в силу нашей всемирно-исторической роли. Могут быть и другие, менее метафизические и более прикладные объяснения, но факт остается фактом: Россия никогда не была в строгом смысле тоталитарна, ибо любая тотальность здесь разрушается «сдвигом», наличием дистанции между людьми и идеями. У нас никто себе не равен. Почвенники ведут себя как классические западники, защитники низов стремительно перенимают манеры верхов, церковные иерархи на поверку оказываются мздоимцами и развратниками — такое случается везде, но у нас странным образом не вызывает осуждения: это скорее норма.

Навязанная русским в качестве истории кровавая пьеса так ужасна, что, если бы роли игрались всерьез, с полным «переживанием», злодейство стало бы повсеместным, всеобщим, непобедимым. Между тем классическая русская фигура — человеческий конвойный, раскаявшийся угнетатель, внезапно подмигивающий грабитель; только благодаря «зазору» и существует в стране то, что является непрменным условием существования прочих государств. В России всё это незаконно, без разрешения. Одним из первых этот русский закон сформулировал Полетика, а записал Вяземский, хотя приписывается эта фраза и Карамзину: строгость и даже бесчеловечность законов компенсированы необязательностью и небрежностью их исполнения.

Ровно на эту тему — несоответствия человека и его социальной роли — говорил я десять лет назад с ныне покойным другом Высоцкого Иваном Дыховичным: он считал этот закон фундаментальным для русского искусства. Но прямым его следствием становится и главное условие русской популярности: чтобы текст, или фильм, или любое художественное высказывание были здесь по-настоящему всенародно любимы, в них должна наличествовать ироническая либо стилизаторская дистанция, двойное зрение или, как ни мрачно это звучит, двойная мораль. Это может выглядеть цинизмом (а настоящее искусство часто упрекают именно в цинизме), а может — объемностью, амбивалентностью авторского зрения; главный русский эпический автор, Лев Толстой, потому и остается непревзойденным, что утверждает на письме то самое, что опровергает в теории.

В любой песне Высоцкого, — и ярче всего эта особенность была заявлена в его дебютных сочинениях, в блатном цикле, который одинаково любим интеллигенцией и собственно «блатотой», — ощущается то минимальный,

а то и весьма значительный разрыв между исполнителем и героем: исполнитель выражается слишком витиевато и грамотно для блатного, не говоря уже о том, что шлейф используемых им литературных ассоциаций подозрительно длинен, а количество скрытых цитат дает работу уже пяти поколениям филологов. От аутентичных блатных песен герой Высоцкого отличается прежде всего самоиронией, — у реальных блатных с этим сложно, им подавай надрыв и красоту, — а слияние голосов героя и повествователя тут большая редкость, в отличие, скажем, от случая Зоценко. Высоцкий — весьма аккуратный стилизатор, избегающий вживаться в роль: это заметно уже в «Татуировке», в «Бодайбо», в «Я был душой дурного общества», написанных слишком хорошо для полного сходства с дворовым фольклором. Иную песню Окуджавы можно принять за окопную или народную, но песни Высоцкого — безошибочно авторские, и даже знаменитейший из его монологов «Банька по-белому» никак не тянет на народное творчество.

(Хотя и по манерам, и по образу жизни Высоцкий куда ближе Окуджавы к тому самому народу, — просто у Окуджавы зазор между героем и автором иногда исчезает, как в песне «Ах, война, она не год еще протянет» или в «Романсе кавалергарда». Удивительно, что Окуджава выстроил свой миф гораздо убедительнее: для большинства слушателей оказалось шоком, что он почти не воевал; образ окопного ветерана, старого солдата сросся с его обликом, а о подлинной своей войне он рассказал только Юрию Росту во второй половине восьмидесятых. Заметим, что большинство авторских мифологем Окуджавы — арбатское проживание, окопный опыт, кавказский характер — отлично прижилось, даром что с реальностью соотносилось весьма приблизительно, — тогда как поверить в лагерный либо фронтовой опыт Высоцкого мог только завсегдатай шалмана, где такие истории обычно и рассказывались.)

«Банька», если уж на то пошло, стилизована скорее под Некрасова, под «Меж высоких хлебов затерялся», — и то построена гораздо изощреннее, почему в строгом смысле и не ушла в фольклор: фольклорно то, что легко примеривается на себя, а у Высоцкого герой всегда обрисован гротескно, ярко, без особенного лиризма. Его монологи приятно произносить вслух — «Беня говорит смачно», — но в них невозможно поместиться с личным опытом: тесно от слов и реалий, ножа не всунешь. И уж, конечно, лагерник, — если

только он не интеллигент, загремевший по 58-й, — не споеет о себе: «И хлещу я березовым веничком по наследию мрачных времен».

Проблема, однако, в том, что упомянутый зазор весьма велик не только в стилизаторских, иронических, блатных песнях Высоцкого, а и в тех его лирических монологах, которые он произносил как будто от первого лица. Он вынужденно переносил стратегию ролевого поведения и на ту сферу, где раздвоение (в его случае — и расстройство) личности катастрофически противопоказано. Что сделаешь, это особенность дарования, роднящая Высоцкого с его народом, обеспечившая любовь этого самого народа, но и послужившая источником вечного внутреннего разлада. То, что это осознавалось как трагедия, подтверждается гипертрофированным, болезненным вниманием Высоцкого к теме двойничества, — и тут вспоминаются не только иронические сочинения вроде «И вкусы и запросы мои странны», но и вполне серьезные тексты вроде «Мой черный человек в костюме сером». То, что «черный человек» в русской традиции — двойник, в доказательствах не нуждается (хотя весьма интересно было бы с этой точки зрения осмыслить моцартовского «черного человека»: ведь тот, кто заказывает «Реквием», может быть и пророческой, всезнающей ипостасью души самого художника, — хотя в реальности «Реквием» был заказан графом Вальзегом, обычным плагиатором, скупавшим чужие сочинения и выдававшим их за свои).

После Есенина, — а к нему Высоцкий типологически, психологически и даже физиологически даже ближе, чем Окуджава к Блоку, — «черный человек» однозначно выступает как персонализированная темная сторона авторской личности; символично, что своего «Черного человека» Высоцкий написал за год до смерти, как и Есенин — своего. Напомним этот текст — не самый популярный, ибо это стихи, а не песня:

Мой черный человек в костюме сером.
Он был министром, домуправом, офицером.
Как злобный клоун, он менял личины
И бил под дых внезапно, без причины.

И, улыбаясь, мне ломали крылья,
Мой хрип порой похожим был на вой,
И я немел от боли и бессилья
И лишь шептал: «Спасибо, что живой».

Я суеверен был, искал приметы, —
Что, мол, пройдет, терпи, всё ерунда...
Я даже прорывался в кабинеты
И зарекался: «Больше — никогда!»

Вокруг меня кликуши голосили:
«В Париж мотает, словно мы в Тюмень;
Пора такого выгнать из России,
Давно пора, — видать, начальству лень!»

Судачили про дачу и зарплату:
Мол, денег прорва, по ночам кую.
Я всё отдам — берите без доплаты
Трехкомнатную камеру мою.

И мне давали добрые советы,
Чуть свысока похлопав по плечу,
Мои друзья — известные поэты:
«Не стоит рифмовать “кричу — торчу”!»

И лопнула во мне терпенья жила, —
И я со смертью перешел на ты, —
Она давно возле меня кружила,
Побаивалась только хрипоты.

Я от Суда скрываться не намерен,
Коль призовут — отвечу на вопрос:
Я до секунд всю жизнь свою измерил
И худо-бедно, но тащил свой воз.
Но знаю я, что лживо, а что свято,
Я это понял всё-таки давно.
Мой путь один, всего один, ребята, —
Мне выбора, по счастью, не дано.

Это финальное заклинание призвано убедить, по всей видимости, не столько слушателя, сколько самого автора, — но, кажется, Высоцкий сам отлично понимал его декларативность. Проще всего было бы истолковать этот текст как проклятие всякого рода начальству, цензорам и стукачам, но «черный человек» — всегда зеркальное отражение автора или во всяком случае его темная сторона. Высоцкий осознавал свою советскость — и, может быть, прав замечательный прозаик Михаил Успенский, заметивший в свое время: позднесоветская власть сделала две страшные ошибки, слишком долго считая Галича своим, а Высоцкого — чужим. Высоцкий в самом деле очень советское, в лучшем смысле, явление: ведь советский проект будет

памятен не только и не столько бюрократией, репрессиями и запретами, но и установкой на сверхчеловеческое, на преодоление будней, на прорыв в непонятное и небывалое. В Высоцком всё это есть, и вдохновлен он героической советской историей, и когда он говорит вместо «советский» — «совейский», это намекает прежде всего на «свойский».

Советское для Высоцкого так же органично, как для России в целом, и так же лично им освоено, и так же в нем неискоренимо — эту двойственность своего пути и авторского облика он ощущал постоянно, и это, в общем, почти универсальная советская ситуация. Мы мало сейчас думаем и пишем о семидесятых, они выше и сложнее нашего понимания, а между тем отдельного рассмотрения заслуживает вопрос о том, как каждый крупный и значимый автор позднесоветских времен решал для себя проблему сосуществования с официозом. Для кого-то, — как, скажем, для Евтушенко, — такая проблема была не столько трагедией, сколько вызовом и даже источником вдохновения: он в молодости заявил о себе, не без кокетства, но и не без героизма бросая перчатку советскому культу монолитов: «Я разный, я всклокоченный, я праздный...» Это дало повод Александру Иванову, подчас весьма ядовитому, заметить: «Сей популярнейший герой, отнюдь не начинающий, настолько разный, что порой взаимоисключающий» — что ж, и это интересно, и поэт, вытащивший это состояние души на уровень творческого осмысления, заслуживает благодарности: до него так не писали.

Для многих — скажем, для Юнны Мориц — всё советское с начала семидесятых табуировано, это даже не эскапизм, а прямой бунт — в форме, к счастью, столь эстетически продвинутой, что понимали только те, к кому автор прямо адресовался, а черным человекам в костюмах было не подкопаться, и они довольствовались гадостями по мелочам. Высоцкий был сложнее, публичнее, народнее, разнотиннее, советскую историю осознавал как свою, аристократического снобизма чуждался — и потому собственная раздвоенность приводила его сначала к затяжным депрессиям, а затем, страшно сказать, и к творческому параличу.

Проблема Высоцкого в том, что в лирике — и гражданской, и даже любовной — он становится подчас риторичен, многословен, куда только девается виртуозность обращения со словом, начинают звучать какие-то прямо советские обертоны. Если в сказке, притче, сатире, ролевом монологе он легко выдерживает соревнование со статусными поэта-

ми-современниками и многих из них кладет на лопатки, то в собственно лирическом монологе почти всегда проигрывает самому себе. И тогда — с рефлексией у него всё обстояло блестяще — приходится «со смертью перейти на ты», то есть привлечь к литературе внелитературные обстоятельства. Елена Иваницкая когда-то написала в замечательной статье «Первый ученик»: Высоцкий форсирует голос и начинает играть со смертью там, где ощущает недостаточность своих литературных возможностей, — и недостаточность эта, добавим, обусловлена не масштабом таланта, а тем самым «сознанием своей правоты», которое Мандельштам называл неременным условием поэзии, источником ее существования.

Когда Высоцкий смеется или фантазирует, у него это сознание есть; но стоит ему заговорить от первого лица — оно куда-то девается, задавленное двусмысленностью его собственного статуса, неопределенностью отношения к советской современности, непониманием будущего. Вот почему, скажем, «Я не люблю» — плохие стихи, несмотря на отличные точечные попадания вроде: «Я не люблю любое время года, в которое болею или пью», — в большинстве вариантов, к сожалению, заменяющееся на гораздо худшее «когда веселых песен не пою». Характерна и вариативность двух ключевых строк: «И мне не жаль распятого Христа» — «Вот только жаль распятого Христа». Плохо не то, что эти строчки противоположны по смыслу. Плохо, что они взаимозаменяемы — стихотворение не станет ни лучше, ни хуже от этой замены. Высоцкий с его темпераментом никак не создан для безвременья, — и трудно сомневаться, что после 1985 года ему стало бы не легче, ибо наружу вырвались не творческие и свободолобивые силы, а усталость, упрощение, энергия распада. Если ему неуютно было в семидесятых, можно представить, каково стало бы в девяностых, в которых диктат тупости и фальши был ничуть не слабее, а противопоставить ему было уже нечего.

Высоцкий чрезвычайно силен — и литературно, и музыкально — там, где входит в роль; но там, где вынужден говорить от собственного лица, напоминает Эдмунда Кина из классического анекдота: он творит чудеса в постели, являясь к поклоннице в ролях Отелло или Калибана, но оказывается импотентом, придя к ней под собственным именем. Это не только личная драма Высоцкого, но, боюсь, спасительное условие существования самого российского социума, где любой с готовностью — и талантом! — при-

меряет на себя любую роль, одинаково легко оказываясь и палачом, и борцом, и сатрапом, и обывателем, и борцом за демократию, и оплотом новой тирании, но внутри у такого артиста — гниль и пустота, а вся его идентичность — набор масок. Россия гениально вылезает из любых ситуаций благодаря своему «сдвигу», зазору, отсутствию надежных самоотождествлений, но эта тактика, идеальная для побегов, оказывается губительной для развития. Вот почему творчество Высоцкого развивалось так недолго, а в последние годы, после примерно десятилетнего ровного плато, отчетливо угасало; вот почему и Россия вот уже седьмой век крутится в плену самоповтора. Для развития нужен субъект, а для субъективации надо определиться; всякая же предельность, форматность и трезвость русскому сознанию сугубо чужды. Вот почему нашим национальным — и лирическим — героем оказывается, как правило, человек, который не заглядывает в себя, а заглянув, видит там пустоту, бездну, отсутствие всяких основ.

Высоцкий пил, разумеется, не ради самоподзавода, а ради обретения той самой цельности: ведь водка, в сущности, только затыкает один из внутренних голосов, а другому позволяет зазвучать в полную силу; это наилучший способ упроститься, ввести себя «в состояние силы», как иронически формулирует Борис Гребенщиков, но эта сила покупается ценой значительного обеднения души. Для того чтобы заглушить рефлексию, требуются всё более сильные средства — экстремальные жесты, рискованные поступки, радикальные стратегии самоуничтожения, и потому русский национальный герой, будь он поэт или воин, редко живет долго.

Все сказанное наводит на довольно парадоксальный рецепт, — но только ради рецепта я и обратился сегодня к фигуре Высоцкого, не входящей в круг моих филологических интересов, но прочно остающейся в моем плей-листе: коль скоро русский сдвиг так спасителен, а ролевое несоответствие, становясь источником кризисов, порождает такие прекрасные тексты, стоит отказаться от надежд на подлинность — Россия способна достичь наибольших успехов «не в своем качестве». Пресловутые поиски национальной идеи суть не что иное, как поиски комфортной и лестной роли, той самоидентификации, которая заставила бы нас, как Высоцкого, сочинять великие песни от имени арапа Петра Великого, истребителя или корабля на мели, но никак не от собственного лица.

Национальная идея — маска, в которой приятнее всего что-нибудь делать, — нужна нациям, у которых нет национальной идентичности и морального консенсуса. Так Елизавета Васильева, она же Черубина де Габриак, писала превосходные стихи от имени католической монахини или китайского странника, но почти ничего хорошего не могла написать от имени Елизаветы Васильевой. Так Россия — сельская, в сущности, и вызывающе нищая страна — смогла добиться в XX веке величайших прорывов, вообразив себя передовой космической сверхдержавой. Осталось придумать роль, в которой мы понравимся себе, — и нам обеспечен высочайший творческий взлет.

Написав всё это, я, однако, призадумался, поскольку в лучших традициях упомянутой амбивалентности заметно противоречу себе. Любимейшая моя песня Высоцкого, та самая «Баллада о детстве», отличается как раз почти невероятной виртуозностью в сочетании с безоговорочной искренностью. И написана она сравнительно поздно, в 1975 году, и поется явно от собственного лица, поскольку все детали фотографически точны, и каждый легко прикидывает их на себя, хотя это всё только и лично «высоцкое», начиная с погон, взятых у отца, и кончая перечнем коммунальных соседей. Здесь как-то достигнут синтез общего и личного, советского и свойского, ролевого и исповедального, и здесь слышен настоящий голос Высоцкого — без приклатненной скороговорки и романтической хрипоты.

И таких песен у Высоцкого немало. Это касается и «Нейтральной полосы», и «Баллады о борьбе», и «Райских яблоч», и «Песни про старый дом на Новом Арбате» — иными словами, общепризнанных и бесспорных шедевров. То есть, значит, может? И достигает Высоцкий этого уровня там, где поднимается над всеми принятыми самоидентификациями, перестает выбирать из предложенного списка личин — и конструирует свою собственную, рукотворную, но безошибочно органичную. То есть где он перестает быть Владимиром Высоцким и прыгает на следующую ступеньку, демонстрируя тем самым наиболее актуальный русский выбор: здесь действительно нельзя быть самим собой. Можно либо играть, меняя маски, либо стать «собой плюс», то есть той следующей эволюционной ступенью, тем сверхчеловеком, по которому страстно истосковалась вся русская действительность. Быть просто человеком здесь недостаточно. О том, каковы условия этого прыжка,

Высоцкий не рассказал ничего, — ясно, что сверхчеловека не отковывают ни опасности, ни прессинг, ни религия и уж тем более ни алкоголь. По косвенным признакам можно судить, что серьезным шагом к такому превращению является внезапное — или, напротив, культивируемое — отвращение ко всему прежнему да и ко всему окружающему: оно зафиксировано у Высоцкого во многих сочинениях, но особенно отчетливо — в песне «Случай в ресторане», той, где «не надо подходить к чужим столам и отзываться, если окликают».

Судя по сегодняшнему, почти тотальному, отвращению, охватившему нас, мы как никогда близки к тому превращению, которое сделало из Высоцкого, пусть в немногих и не самых знаменитых образцах, национального гения. И жаль будет, если это благородное и плодотворное отвращение опять разрешится похмельной шуткой: «Хорошо, что вдова всё смогла пережить, пожалела меня и взяла к себе жить».

Борис СЛУЦКИЙ

Окуджаве повезло родиться 9 мая — и сразу тебе символ. В дне рождения Слуцкого — 7 мая 1919 года — тоже есть символ. Свое 26-летие он отмечал накануне Победы, и я рискнул бы сказать, что накануне победы в каком-то смысле прошла вся его жизнь, но саму эту победу он так и не увидел. Истинная его слава настала почти сразу после смерти, когда сподвижник и подвижник Юрий Болдырев опубликовал лежавшее в столе. Сначала вышли «Неоконченные споры», потом трехтомник — ныне, кстати, совершенно недоставаемый. Есть важный критерий для оценки поэта — стоимость его книги в наше время, когда и живой поэт нужен главным образом родне: скажем, восьмитомный Блок в букинистическом отделе того или иного Дома книги стоит от полутора до двух тысяч, а трехтомный Слуцкий 1991 года — от трех до четырех. Это не значит, разумеется, что Слуцкий лучше Блока, но он нужнее. Умер он в 1986 году, как раз накануне того времени, когда стал по-настоящему нужен, замолчал за девять лет до того. А ведь Слуцкий — даже больной, даже отказывающийся видеть людей, но сохранивший всю ясность ума и весь тютчевский интерес к «последним политическим известиям», — мог стать одной из ключевых фигур новой эпохи. Как знать, может быть, потрясение и вывело бы его из затворничества, из бездны отчаяния, — хотя могло и добить; но вообще у него был характер бойца, вызовы его не пугали и не ослабляли, а отобилизовывали, так что мог и воспрянуть. Годы его были по нынешним временам не мафусаиловы — 58, когда замолчал, 67, когда умер.

Однако до победы своей Слуцкий не дожил — разумею под победой не только и не столько свободу образца 1986 года (за которой он, думаю, одним из первых разглядел бы энтро-

пию), сколько торжество его литературной манеры. Это, разумеется, не значит, что в этой манере стали писать все, — значит лишь, что в литературе восторжествовала сама идея поэтического языка, самоценного, не зависящего от темы. Наиболее упорно эту идею артикулировал Бродский — тот, кому посчастливилось до победы дожить (он и родился 24 мая — всюду символы); и характером, и манерами, и даже ашкеназской бледностью, синеглазостью, рыжиной он Слуцкого весьма напоминал, и любил его, и охотно цитировал. Бродскому было присуще редкое благородство по части отношения к учителям, лишний раз доказывающее, что большой поэт без крепкого нравственного стержня немислим: он производил в наставники даже тех, от кого в молодости попросту услышал ободряющее слово. Но относительно прямого влияния Слуцкого всё понятно: это влияние и человеческое, и поэтическое (главным образом на уровне просодии — Бродский сделал следующий шаг в направлении, указанном Маяковским и конкретизированном Слуцким, и обозначил, вероятно, его предел, повесив за собой «кирпич»). Но в особо значительной степени это влияние стратегическое — я часто употребляю этот термин, и пора бы его объяснить.

Умберто Эко сказал, что долго размышлял над фундаментальной проблемой, которую никак не получается строго формализовать: что, собственно, заставляет писателя писать? В конце концов он не придумал ничего лучшего, чем своеобразный аналог гумилевской «пассионарности»: писателем движет то, что он предложил назвать «нарративным импульсом». Хочется рассказать, приятно рассказывать. Или, наоборот, надо как-то выкинуть из памяти, избыть. Но чаще это все-таки удовольствие, разговор о вещах, приятных, так сказать, на язык. С поэзией в этом смысле сложнее, потому что усилие требуется большее — и для генерирования известного пафоса, без которого лирики не бывает (а поди в повседневности его сгенерируй), и просто для формального совершенства: рифмы всякие, размер, звукопись... То есть поэту нужен нарративный импульс, который сильнее в разы. Поэзия трудно сосуществует с особо жестокой реальностью, потому что эта реальность ее как бы отменяет: хрупкая вещь, непонятно, как ее соположить в уме с кошмарами XX века. Когда Теодор Адорно сказал, что после Освенцима нельзя писать стихи, он, должно быть, погорячился: иное дело, что этим стихам как-то меньше веришь. Стихи ведь в идеале — высказыва-

ние как бы от лица всего человечества. Они потому и расходятся на цитаты: проза — дело более личное, стихи — уже почти фольклор. И вот после того как это самое человечество такого натворило, как-то трудно себе представить, как оно будет признаваться в любви, мило острить, любоваться пейзажем. Фразу Адорно следует, конечно, воспринимать в том смысле, что после Освенцима нельзя писать ПРЕЖНИЕ стихи. Поэзия — сильная вещь, ни один кошмар ее пока не перекошмарил, ни один ужас не отменил, но несколько переменился сам ее *raison d'être*. Она должна научиться разговаривать с миром с позиций силы; и вот для этого Слуцкий сделал много.

Собственно, *raison d'être* поэтического высказывания — «почему это вообще должно быть сказано, и почему в рифму» — в каждом случае индивидуален: он-то и называется стратегией поэта. Главная пропасть между Пушкиным и Лермонтовым, скажем, лежит как раз в этой области: в силу исключительного формального совершенства — «на вершине все тропы сходятся» — они кажутся ближе, сходственнее, чем в реальности. На самом деле вот где две противоположные стратегии — пушкинское жизнепрятие, описанный Синявским нейтралитет, всеместимость, равная готовность всем сопереживать и всё описать (на враждебный взгляд это кажется пустотой) — и лермонтовская явная агрессия, деятельное, воинственное, субъективное начало, интонация «власть имеющего», о чем так гениально сказал Лев Толстой Русанову. Это и есть разговор с позиций силы, и эту интонацию надо было найти. «Кастетом кроиться миру в черепе». Применительно к двадцатым ее нашел Маяковский, применительно к послевоенной эпохе — Слуцкий.

Задача заключалась в том, чтобы найти язык, на котором можно сказать вообще что угодно, — и это будет не просто поэзией, но поэзией агрессивной, наступательной, интонационно-заразительной. Слуцкий этот язык нашел, нащупал его основные черты, дискурсом его с тех пор в той или иной степени пользовались все большие поэты следующего поколения. Единственную альтернативу ему предложил вечный друг-соперник Самойлов, которым Слуцкий нередко любовался — и которого все-таки недолюбливал. Тут тема не для одного исследования. Самойлов воевал не хуже, хоть и не дослужился до майора и не устанавливал советскую власть в Венгрии. Самойлов не был либералом — дневники рисуют его скорее имперцем, да и в стихах чувствуется никак не эскапизм, не эстетизм и не

дистанцированность от вопросов времени. Никакого релятивизма опять-таки. Просто где у Слуцкого пафос прямого высказывания — там у Самойлова глубокий и могучий подтекст: это не страх расшифровки, не обход цензуры, а просто такая поэтика. Самойлов, грубо говоря, приложим к большему числу ситуаций — может, поэтому он сегодня востребованнее Слуцкого. Многие из того, о чем говорил Слуцкий, ушло и сегодня уже непонятно. А Самойлов высказывается, на поверхностный взгляд, общо и расплывчато:

Эта плоская равнина, лес, раздетый догола...
Только облачная мнимо возвышается гора.
Гладко небо, воздух гладок, гладки травы на лугах —
и какой-то беспорядок только в вышних облаках.

Это про всё, в том числе и про эпоху, но во времена, когда Самойлов «выбрал залив», Слуцкий остался в Москве, он конкретен и пристален, его тексты насыщены сиюминутными реалиями. Это не мешает им оставаться поэзией, поскольку найденная Слуцким литературная манера позволяет говорить о чем угодно — с абсолютной прямоотой и естественностью. Таким манером можно прогноз погоды излагать — и будет поэзия.

Вот здесь и есть их главное сходство с Бродским, стратегическое: нащупать манеру, интонацию, стилистику, в которой смысл высказывания перестает быть принципиальным. Важен активный, наступательный стих. Ведь, что греха таить, повод для высказывания у Слуцкого бывает совершенно ничтожным, а у Бродского иногда вовсе отсутствует, что и декларируется, — но напор речи сам по себе таков, что слушаешь и повторяешь. У Слуцкого есть гениальные стихи, но есть и ровный фон обычных, хороших — когда он говорит о чем попало, лишь бы говорить. И в этом заключается главное поэтическое открытие второй половины XX века, известное в разных формулировках (чаще всего их, в силу публичной профессии национального поэта, озвучивал опять же Бродский), но сейчас мы попробуем высказаться с наибольшей откровенностью. Во второй половине столетия стало окончательно ясно: не важно, о чем говорить. Любая идея может на практике обернуться своей противоположностью.

Строго говоря, идей вообще нет, есть способ изложения, — и поэтическая речь абсолютно самоценна сама по себе, поскольку она сложно организована и в этом качестве противостоит мировой энтропии. А энтропия есть един-

ственное бесспорное и абсолютное зло. Поэтому любой, кто хорошо — энергично, точно, мнемонически-привлекательно — пишет в рифму, уже делает благое дело; и это, может быть, единственное доступное благо. Найти тему не составляет труда — конечно, призывать в стихах к убийству не следует; но симоновское «Убей его» не стало ведь хуже, хотя это квинтэссенция ненависти и в известном смысле отказ от любых гуманистических ограничений. Но и Маяковский не стал хуже от того, что написал: «Стар — убивать. На пепельницы черепа!» Сам способ поэтического высказывания отрицает бесчеловечную сущность этих стихов. Поскольку лучшее, что может делать человек, — это гармонизировать мир, то есть писать в рифму.

Слуцкий сделал для этой гармонизации очень много, потому что писал по три-четыре стихотворения в день в лучшие времена и по одному — в непродуктивные. Раз наработав приемы и способ высказывания, он уже никогда с этой дороги не сходил, хотя и оттачивал метод, доводил до блеска, расширял сферу приложимости и т. д. Задача изначально заключалась в нахождении и апробировании таких приемов, с помощью которых можно рассказать про всё — в том числе про то, как человек от голода выедает мясо из собственной ладони. Вот почему зрелый Слуцкий начинается с «Кёльнской ямы»: если можно в стихах рассказать про такое, дальше можно всё. В этой же стилистике можно рассказывать про «Лошадей в океане», а можно про смерть жены, про такие вещи, о которых думать страшно, не то что говорить:

Я был кругом виноват, а Таня
мне всё же нежно сказала: Прости! —
почти в последней точке скитания
по долгому мучающему пути.
Преодолевая страшную связь
больничной койки и бедного тела,
она мучительно приподнялась —
прощенья попросить захотела.
А я ничего не видел кругом —
слеза горела, не перегорала,
поскольку был виноват кругом,
и я был жив,
а она умирала.

Правда, в этой же стилистике можно писать и о вещах совершенно повседневных, особого интереса не представляющих, можно хоть газету пересказывать, — но всё равно

это будет захватывающе, убедительно и победительно. Что, у позднего Бродского мало трюизмов и самоповторов? Да полно. Человеческого содержания жизни, на глазах иссякающей, уже не хватает на новые темы и отважные обобщения: триста метров вдоль фасада пройти трудно. Но поэтический дискурс, механизм преобразования прозы в поэзию, работает: ну так надо писать, чтобы бороться с распадом — мировым ли, своим ли собственным... В случае Слуцкого речь шла прежде всего о преодолении собственной болезни, личного глубинного неблагополучия — поэзия была тем способом самоорганизации, приведения себя в чувство, которым он пользовался многие годы для борьбы с депрессиями, с ужасом мира. Это была единственная опора, с помощью которой он умудрялся, столько натерпевшись и навидавшись, сохранять рассудок. Когда это отказало, безумие подступило вплотную — ум остался, исчезли желание и сила жить, потом начались фобии — страх нищеты, страх голода... То есть причинная связь выглядела не так, как иногда пишут, — не стихи перестал писать оттого, что сошел с ума, а сошел с ума, когда не смог больше заслоняться стихами. Думаю, с Бродским случилось бы то же — но у него крепче были нервы, и все-таки он не воевал, не был тяжело контужен: способность сочинять сохранялась, и за ее счет он прожил дольше, чем мог при своей сердечной болезни, состарившей и разрушившей его в какие-то пять лет.

Из чего складывается эта спасительная манера Слуцкого, как, строго говоря, организована его поэтическая речь, универсальная, как философский камень, превращающая в факт поэзии и самую жуткую реальность, и любую газетную белиберду, — вопрос отдельный, сложный и скорее профессиональный; назовем некоторые приметы, самые общие. Прежде всего — пристрастие к размыванию, расшатыванию традиционного стихотворного размера: начавши в этих рамках, в следующих строфах Слуцкий меняет стопность, синкопирует стих, почти переходит на дольник. Это в каком-то смысле метафора самой жизни, постепенно и временами грубо расширяющей наши представления о возможном и допустимом. Музыкальные повторы — Слуцкий ведь очень музыкален, просто это музыка не моцартовская, а прокофьевская, «пожарный оркестр» Шостаковича, грубые марши. «Что-то физики в почете, что-то лирики в загоне» — вполне музыкально, но это музыка ударных и духовых, а не скрипок и мандолин. Внезапная, обрубленная концовка — та же установка на прямое высказывание, сознательный и

эффектный отказ от внешнего эффекта, простите за тавтологию. Небывалая прямота, отсутствие экивоков — именно позиция «власть имеющего», — отказ от метафоры, декларативность, иногда снижаемая иронией. Предельно упрощенная, иногда до полной тавтологичности, рифма:

Скоро мне или нескоро отправляться в мир иной —
Неоконченные споры не окончатся со мной.
Начались они задолго, лет за триста до меня,
И окончатся нескоро — много лет после меня.

Это просто до примитива, но врезается в память; обобщив эту манеру, Новелла Матвеева писала когда-то, что слово «караул» не будешь выкладывать из ромбиков, из мозаичных восьмигранничков — его закричишь. Слуцкий так говорит обо всем, всему сообщая масштаб: прижизненные публикации иногда смущали необязательностью повода. В посмертных обнаружилось: все-таки чаще всего он старался высказываться о главном, а второстепенное — так, чтобы не сойти с ума, не потерять навыка. Но это-то и проходило. Леонид Мартынов, например, почти весь из этого состоял, хотя манеру выработал тоже обаятельную, наступательную — и рассматривался одно время со Слуцким в одной обойме, в эпоху ранней «оттепели». Мартынов там и остался, а Слуцкий пошел дальше.

Разумеется, сводить Слуцкого к одной форме, интонации, стратегии — было бы неверно, хотя, пользуясь его стихом, и самый мелкий поэт может при желании успешно закосить под крупного. Слуцкий касался самых больных тем и делал это опять-таки с прямоотой и отвагой власть имеющего. Главной из этих тем оставалась, я думаю, неспособность угодить Богу — тема не еврейская, а глубоко человеческая, одна из самых онтологических и неизбежных. Сюда вписывается и «А мой хозяин не любил меня» — это ведь не только о Сталине, — и одно из самых откровенных его стихотворений поздних лет:

Как ни посмотришь, сказано умно —
Ошибок мало, а достоинств много.
А с точки зренья господа-то бога?
Господь, он скажет: «Всё равно говно!»

Господь не любит умных и ученых,
Предпочитает тихих дураков,
Не уважает новообращенных
И с любопытством чтит еретиков.

Вот в чем проблема: угодить невозможно. «Таких, как я, хозяева не любят». Это может быть уродливый бог, вроде Сталина, а может — всеблагой и всемудрый, но Слуцкого он не полюбит ни при каких обстоятельствах. А почему? А установка такая. Только при этой установке Слуцкий может жить и работать. Она, так сказать, его собственный *raison d'être*, поэтическая маска: одному поэту, чтобы писать, нужно представлять себя безвестным и обижаемым, другому — счастливым и удачно влюбленным, а третьему нужна такая вот позиция нелюбимого подданного, старательного и трудолюбивого исполнителя, обреченного на изгойство. Из этой позиции ему легче понимать, оправдывать и утешать других труждающихся и обремененных; да они просто не поверят другому. Чтобы страдалцы верили поэту-утешителю, он должен им прежде доказать, что он — один из них.

Это носится в воздухе вместе с чадом и дымом,
это кажется важным и необходимым,
ну а я не желаю его воплощать,
не хочу, чтобы одобренье поэта
получило оно, это самое «это»,
не хочу ставить подпись и дуть на печать.

Без меня это всё утвердят и одобрят,
бессловесных простят, несогласных одернут,
до конца доведут или в жизнь проведут.
Но зарплаты за это я не получаю,
отвечаете вы, а не я отвечаю.
Ведь не я продуцировал этот продукт.

Это что, про советскую власть? Да помилуйте. Это про мироустройство в целом — советская (как и любая российская) власть лишь выражала его в особенно наглядной концентрации.

Тут, кстати, причина его враждебности к Пастернаку — враждебности изначальной, до всякого выступления на пресловутом и злосчастном собрании 31 октября 1958 года. Пастернак в мире — на своем месте. Его пафос — молитвенный, благодарственный. Слуцкий мира не принимает, пейзажами утешаться не способен (вообще почти не видит их), его мир дисгармоничен, его психика хрупка и уязвима, он не желает мириться с повседневным ужасом, а только на нем и фиксируется. Вселенная Пастернака гармонична, зло в ней — досадное и преодолимое упущение. Вселенная Слуцкого есть сплошной дисгармоничный хаос, дыры в ней

надо латать непрерывно, стихи писать — ежедневно, иначе всё развалится. Пастернак в мире — благодарный гость, Слуцкий — незаслуженно обижаемый первый ученик, да и все в мире страдают незаслуженно. В мире, каков он есть, Слуцкий не нужен; и все-таки Бог его зачем-то терпит, все-таки в какой-то момент Слуцкий Богу пригодится. А когда? А когда Богу станет плохо; и об этом — одно из лучших его стихотворений:

Завяжи меня узелком на платке,
Подержи меня в крепкой руке.
Положи меня в темь, в тишину и в темь,
На худой конец и про черный день.
Я — ржавый гвоздь, что идет на гроба.
Я сгожусь судьбине, а не судьбе.
Покуда обильны твои хлеба,
Зачем я тебе?

Ведь когда-нибудь мироздание пошатнется, и Бог не сможет с ним сладить. Вот тогда и потребуются такие, как Слуцкий, — дисциплинированные, последовательные, милосердные, не надеющиеся на благодать. Тогда — на их плечах — всё и выстоит. А пока в мире нормальный порядок, иерархический, с Богом-хозяином во главе, они не будут востребованы, вообще не будут нужны, будут гонимы. Будут повторять свое вечное «Слово никогда и слово нет», из самого лучшего, по-моему, и самого страшного его стихотворения «Капитан приехал за женой». Оно загадочно, не совсем понятно, и цитировать его здесь я не буду — оно большое. Но повторять про себя люблю. Так же, как повторять в ином состоянии слово «никогда» и слово «нет».

Когда-нибудь, когда мир слетит с катушек, именно на нелюбимчиках вроде Слуцкого всё и удержится. Тогда сам Бог скажет им «спасибо». Но до этого они, как правило, не доживают. Рискну сказать, что весь съехавший с катушек русско-советский мир удержался на таких, как Слуцкий, не вписывавшихся в нормальный советский социум; и повторяется эта модель из года в год, из рода в род. Русская поэзия не уцелела бы, если бы с сороковых по семидесятые в ней не работал этот рыжеусый плотный человек с хроническими мигренями. Сейчас это, кажется, ясно — но сказать ему об этом уже нельзя.

Остается надеяться, что он и так знал.

Давид САМОЙЛОВ

1

Литературный генезис Самойлова неясен. В поэзии шестидесятых—семидесятых он стоит особняком — а в сороковых—пятидесятых, кажется, почти незаметен, хотя уже тогда написал несколько принципиально важных вещей. Но созрел он, как подобает прозаику, поздно (лучшим временем для поэта всегда считалась молодость, для прозаика — зрелость и даже старость). В том и проблема, что Самойлов — великий прозаик, в силу некоторых общественных и личных причин воздержавшийся от прозы, решивший написать ее стихами. Рискну сказать, что главный роман о войне и послевоенном времени, роман, который объяснил бы всё, так и остался ненаписанным (с наибольшими основаниями на авторство такой книги претендует Гроссман, но с годами половинчатость многих его выводов становится очевидна, что никак не умаляет его «Жизнь и судьбу»). Вместо него у нас том лирики Самойлова.

Принципиальная невозможность масштабной художественной прозы о XX веке стала ясна уже в тридцатые, когда реальность выломилась из всех возможных рамок и потребовала возвращения к фантастике, так наивно похороненной еще Белинским («Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведовании врачей, а не поэтов» — это сказано в 1847 году). Тогда фантастическое властно вторглось в реальность — и в прозу («Мастер и Маргарита» Булгакова, «Роза мира» Даниила Андреева, «Пирамида» Леонова, множество полузабытых текстов вроде «Сожженного романа» Голосовкера или «У» Всеволода Иванова, где действие происходит как раз в сумасшедших домах). Фантастический элемент отчетлив и в «Докторе Живаго», что естественно для символистского романа. Но нельзя не

заметить и того, как трудно сплавляется это фантастическое с реалистическим, бытовым или сатирическим, каким неорганичным выходит этот сплав даже в великих книгах вроде «Мастера». Нужен другой, еще небывалый жанр — и, может быть, для прозы о XX веке он еще будет найден. Но для современника такая высота взгляда немыслима, нужна концепция, с высоты которой можно обозревать взлеты и провалы XX века, — а выработка этой концепции в тоталитарном обществе под большим вопросом.

Никому из советских авторов это и не удалось; ближе других к выполнению задачи подошел Пастернак с его свободно и радикально понятым христианством, — но Пастернак именно поэт, и реализм его поэтический. Для такой концепции нужен статус — именно это, кажется, имел в виду Мандельштам, говоря, что для романа нужны десятины Толстого или каторга Достоевского. Каторги оказалось достаточно для романа именно о каторге — случаи Шаламова и Солженицына, — но для эпоса о XX веке, кажется, не хватает уже ни каторги, ни десятин. Роман о XX веке в его традиционном понимании, кажется, вообще невозможен, — и Самойлов, о такой книге мечтавший с детства, вовремя пришел к выводу о том, что справиться с этим материалом способна лишь поэзия, имеющая в своей основе прозаический, трезвый подход к миру и набор балладных сюжетов. Самойловские поэмы и баллады и есть ответ на запрос об эпосе XX века (в Латинской Америке к сходным выводам пришел Маркес, написавший о своем стареющем патриархе не столько роман, сколько поэму в прозе).

Я хочу подчеркнуть, что не столько Самойлов выбрал нишу, сколько ниша выбрала его; и, собственно, он в этом выборе не одинок — потому что вся лирика XX века, по крайней мере второй его половины, да отчасти и первой, с середины двадцатых примерно, вынужденно творила эпос, беря на себя работу прозаиков. Для прозы нужна мысль, а мысль позволялась только поэзии, поскольку там ее не все понимали, можно было как-то зашифровать. Первым до этого додумался Пастернак, вообще человек исключительно острого и рационального ума; он на собственном опыте, еще по «Сестре моей жизни», понял, что — «сложное понятней им», ибо в поэтическую размытую формулу больше читателей может вписать («вчитать») собственный опыт. И он написал «Спекторского», в котором всё сказано, — и первоначально он хотел именно прозой писать

эту вещь, от замысла осталась прозаическая «Повесть», — но потом ему показалось, что в прозе уж точно зарубят, а в стихах как-нибудь да проскочит. Проскочило, но поняли единицы: большинство лишь опьянялось звуком. Сельвинский тоже довольно рано сообразил, что проза о Гражданской войне чревата, вон уже и Бабеля били, — а в поэзии, может, как-нибудь и обойдется. И написал «Улялаевщину». Самойлов был ученик Сельвинского, хотя почти ничему у него не научился; но вот балладе, эпосу, то есть фактической замене прозы поэтическим нарративом, в котором все сказано и ничто прямо не названо, — научился безусловно. Они все в кружке ифлийцев, Слуцкий, Самойлов, Коган, — учились у Сельвинского, который сегодня подзабыт и недооценен. Его поэзия в самом деле сильно испорчена самолюбованием и проблемами со вкусом, но он начал искать прозопоэтический синтез, на поисках которого построен весь XX век. Построен именно потому, что проза требует осмысления, а за осмысление убивают.

Случилось то, что Слуцкий описал в стихотворении «Прозаики», — но наоборот:

Когда русская проза пошла в лагеря:
в лесорубы, а кто половчей — в лекаря,
в землекопы, а кто потолковей — в шоферы,
в парикмахеры или актеры, —
вы немедля забыли свое ремесло.
Прозой разве утетишься в горе!
Словно утлые щепки, вас влекло и несло,
вас качало поэзии море.
<...>

А поэты вам в этом помочь не могли,
Потому что поэты до шахт не дошли.

Считается, что поэзия выше прозы, — но нет, потому большинство прозаиков и начинают со стихов. Поэзия наивнее, она о большем догадывается, но меньше знает. Великие поэты — Пушкин, Пастернак, Некрасов — всю жизнь мечтали о прозе. Но поколение тридцатых, в котором все — каждый по-своему — мечтали о большом романе, рано сообразило, что написать эту прозу им элементарно не дадут, даже о войне, которая станет духовной скрепой и о которой можно будет сказать нечто действительно важное. Но и «лейтенантская проза» не смогла посягнуть на главное, и исторические проблемы были

по-настоящему поставлены в полный рост поэтами: Самойловым — в цикле об Иване Грозном — и Чухонцевым, например, в стихах о Чаадаеве или Курбском. Я не знаю, какого масштаба должен быть прозаик, который честно напишет об алгоритме русской истории в сороковые—пятидесятые годы нынешнего века (когда закончится время нынешнего Юлиана Отступника и об очевидных вещах можно будет сказать прямо; когда война перестанет быть главной скрепой, а принадлежность к «русскому миру» — абсолютной индульгенцией). Самойлов мог бы написать «Войну и мир» XX века — но, возможно, ему неловко это было делать, потому что он был еврей, а может, он отчетливо понимал, что выводы, к которым он придет, окажутся во многом самоубийственны. И не прочитает это никто, а сделают, как с Гроссманом, который только начал и почти ничего не договорил.

И он написал стихи, и стихи эти до сих пор не прочитаны толком; они будоражат, толкаются в голове, не подчиняются простым трактовкам, — но смысл их ускользает. Вышло как с Михаилом Львовским, человеком из той же компании ифлийцев, которого считали одним из самых талантливых, — но который заставил себя замолчать, ушел в кинодраматургию, и из всех его стихов помнят только «Вагончики». А ведь это он написал: «И в такой безмерной дали я зарыл бессмертный труд, что пока не отыскиали — и боюсь, что не найдут».

Самойлова тоже пока не отыскиали, потому и не написана до сих пор большая биографическая книга о нем и не раскрыт смысл многих темных текстов вроде «Струфиана», не менее загадочного, чем записка самого старца Феодора Кузьмича «А крыють струфиан». Но кое-что через тридцать лет после его ухода становится видно.

Слуцкий в гораздо большей степени был поэтом, именно лириком. И стихи его, при всех прозаизмах и пристрастии к дольнику, остаются именно и прежде всего стихами. Слуцкий был, возможно, эмоциональнее, непосредственнее, исповедальнее, возможно, даже талантливее.

А Самойлов был умнее. В гении гораздо больше от ума, чем от таланта. Пушкин тому живым, самым живым примером.

И потому, когда я спросил 94-летнего Петра Горелика, ближайшего друга и первого биографа Слуцкого, кто ему кажется крупнее, — он, не задумываясь, ответил: «Самойлов, конечно».

Самойловской поэзии присущи все черты большой прозы — и прежде всего напряженная рефлексия именно на романские темы. «Мужицкий бунт — начало русской прозы», — писал он, сам вслушивавшийся в мотивы русского бунта. Ключевая его догадка — в том, что народ в России никогда не был хозяином своей судьбы:

Как его бояре встали
От тесового стола.
«Ну, вяжи его, — сказали, —
Снова наша не взяла».

Наша не взяла? А чья взяла-то? Вяжет-то кто?

Им самим такое положение всего удобнее — виноват всегда царь, его для того и назначают.

И терпят до поры. И опять назначают.

Народ и власть живут в разных мирах — у них, как у Бога и людей, разная этика. Различие это в существующей системе непреодолимо, нечего и думать его преодолеть. Полемика Самойлова с Солженицыным, ироническое неприятие его риторики шли именно по этой линии: Солженицын пытался — точнее, мечтал — одну монархию заменить другою, с собой в функции духовного вождя, а это ничего не меняло (из-за этого Самойлов жестоко ссорился с любимой им Лидией Чуковской; думается, в оценке Солженицына, чьи заслуги и талант он признавал, поэт был дальновиднее прозаика). Несовместимость этих логик в одной системе ценностей показана у него с предельной точностью — в прозе такое было никак не проходимо, а в поэзии сработало:

— Ты ли меня не ругал, не честил,
Врал за вином про лихие дела!
Я бы тебя, неразумный, простил,
Если б повадка другим не была!
Косточки хрустнут на дыбе, смутянь!
Криком Малюту не вгонишь в озноб!
Страшно тебе? — вопрошает Иван.
— Страшно! — ему отвечает холоп.

— Ты милосердья, холоп, не проси.
Нет милосердных царей на Руси.
Русь — что корабль. Перед ней — океан.
Кормчий — гляди, чтоб корабль не потоп!..
Правду ль реку? — вопрошает Иван.
Бог разберет, — отвечает холоп.

(Конечно, написать это в 1947 году — уже подвиг, уцелеть — вообще чудо, а напечатать удалось только двадцать лет спустя, когда апологетика Ивана Васильевича стала уделом маргиналов, жертв стокгольмского синдрома вроде несчастного Ярослава Смелякова. Но и по тем временам это радикальные стихи — радикальные уже потому, что ответа не дают. Самойлов был из нелиберального, имперского поколения — в этом была его собственная драма, личная раздвоенность. Дневники обличают именно имперца — но без империи, государственника — без государства; патриота идеальной Родины, которая заботилась бы о расцвете мощного и талантливого народа, а не о непрерывном его закреплении.)

Этот народ Самойлов любил и хорошо узнал на фронте. Давид Самойлович Кауфман, даром что в деревне никогда не жил и принадлежал по рождению к московской интеллигенции, а по кругу общения — даже и к богеме, чувствовал русскую сельскую жизнь лучше своих постоянных оппонентов из почвенного лагеря (которых он, кстати, пытался понять и даже с ними общаться — но очень скоро понял, что говорить не о чем: если представители либеральной интеллигенции хотели, чтобы почвенники соблюдали простейшие литературные приличия, — их оппоненты просто хотели, чтобы никаких либеральных интеллигентов, в особенности евреев, вообще не было, просто не существовало, и никакого перемирия тут быть не могло). Сельские поэмы Самойлова — «Цыгановы», «Чайная» — истинный национальный эпос, и Юрий Кузнецов (которого, судя по дневниковым записям Самойлова, пытались ему противопоставить как русского национального поэта) ничего столь органичного и любовного не создал.

Проблема в том, что русское почвенничество по сути было глубоко западным, заемным, с сороковых годов XIX века росло из немецкого романтизма, и лирика Кузнецова — гофманианская, готическая (или, как пытаются сегодня доказать его адепты, неоромантическая; хотя употребляют этот прокси-термин — пускай себе). Самойлов же был знатоком отечественного фольклора, его прямым учеником, как и Окуджава, которого тоже вечно записывали в инородцы. Мировоззрение его фаталистическое, тоже фольклорное (потому что фигура сверхчеловека, в которого играл Кузнецов, фольклору совершенно чужда, русскому так уж точно). И позиция его в этих поэмах, — особенно в «Чайной», еще и стилизованной под фольклор, — народная:

ироническая, сознательно дистанцированная от любого начальства и борьбы с ним, уютная. Это уют чайной, отлично переданный в фильме Андрея Смирнова «Осень» — да и у Шукшина в трагикомедии «Живет такой парень»: за окном пасмурно, холодно, внутри душно, тесно, зато все свои. А если, как у Самойлова, зайдет начальник, запретит петь инвалидам песню про войну — так его окоротят. Эти люди воевали и еще умели окорачивать начальство. И вот это чувство — самое фольклорное:

Как Варвара встала,
Сразу тихо стало.
Федор Федорычу
Медленно сказала:
«Не ходи ты сюда,
Не ищи ты стыда.
А столкнешься со мной —
Обходи стороной.
Не затем я ушла,
Что другого ждала,
А затем я ушла,
Что твоей не была.
Так тому и быть,
Нам с тобой не жить!»

Никогда она твоей не была, начальничек; они не ропшут, конечно, и особо тебя не теснят — потому ты мужик обходительный; но не думай, пожалуйста, что они твои. Они ничьи, и никакое начальство не должно на этот счет обольщаться.

Насчет реформаторов Самойлов не обольщался тоже. «Струфиан» — история о том, как Александра I (чьа таинственная смерть породила легенду о Федоре Кузьмиче и иные увлекательные спекуляции) похищают инопланетяне, похищают потому, что в местной почве он не укоренен и с его либеральными принципами здесь делать нечего.

Темнел от мыслей царский лик
И делался *melancolique*.
— Уход от власти — страшный шаг.
В России трудны перемены...
И небывалые измены
Сужают душный свой кушак...

Понятно, конечно, что автор прозрачно намекает на Александра Исаевича с его недавним «Письмом вождям», каковое Кузьмич намеревается вручить государю: «В Руси

должна быть только Русь. / Татары ж и киргиз-кайсаки / Пусть платят легкие ясаки, / А там как знают, так и пусть...» Но ради этого укола — далеко, впрочем, не булавочного — не стоило писать поэму: поэма о том, что всякий реформатор тут экзотичен, как струфиан-страус среди таганрогской осени. «Русское тиранство — дилетантство», как говорит у него Пушкин в хрестоматийном стихотворении, а реформаторство — струфианство, вот тут и крутись. Лучшее, что тут можно делать, — это дистанцироваться от всех: «Мне выпало всё. И при этом я выпал, как пьяный из фуры, в походе великом. Как валенок мерзлый, валяюсь в кювете. Добро на Руси ничего не имети». То же самое, из «Пиндемонти»: «Зависеть от царя, зависеть от народа — не всё ли нам равно?», но есть разница — скитаться, «дивясь божественным природы красотам», или валяться в кювете; вот вам и дельта, динамика статуса поэта.

Самойлова принято возводить к Пушкину и даже сравнивать с ним — та же легкость, гармония (по крайней мере установка на нее), да и стихи его пушкинские едва ли не лучшие в XX веке — «Пестель, поэт и Анна», «Святогорский монастырь», «Пушкин по радио» с пушкинскими рефренами из послания к Чаадаеву, тоже очень неслучайными. Там в одном стихотворении — вся судьба поколения мыслителей и вольнолюбцев, переломленная войной, остановленная в полете. Но, думается, главное в пушкинской традиции — не этот звук, не кажущаяся (в сущности, настоящая) легкость, даже не установка на балладу и поэму, на поэтический нарратив, — а вот этот отказ от прозы, мечта о ней, поэзия как форма романа, как способ выговорить то, что в романе сказалось бы слишком прямо, или многословно, или плоско. Поэзия как форма прозы — воплощенная в «Онегине», стихотворном романе, который в прозаической форме был бы немислим, — как раз самый органичный русский жанр: это такой способ всему придать поэтический ореол, всей крови и грязи, всей имперской жестокости и интеллигентской хандре, всей реальности, которая в натуральном своем виде так страшна или уныла. А скажешь в стихах — и вроде ничего. Это и есть феномен народной поэзии, в которой смешное предстает страшным; феномен народной песни, способной облагородить и ратный, и сельский труд.

Русская баллада, поэтическое повествование — не просто отражение национального стоицизма, который в местном характере действительно есть; это еще и способ

преобразовать ту реальность, которая в реалистическом повествовании невыносима. Отсюда и поэтическая проза Гоголя, и прозаический, описательный и повествовательный стих пушкинских, в меньшей степени лермонтовских, в огромной степени некрасовских поэм; масштабное поэтическое повествование, роман в стихах — наша мечта, наше ноу-хау. Блок с «Возмездием», на что уж лирик; Пастернак со «Спекторским» и «Заревом»; Ахматова с «Поэмой без героя» — хотя она часто декларировала отказ от поэмы; «Крысолов» и «Молодец» Цветаевой, в последние десятилетия — поэмы Чухонцева, Вадима Антонова, «Проза Ивана Сидорова» Марии Степановой. И, разумеется, лучшие образцы жанра в шестидесятые—семидесятые — «Снегопад», «Струфиан», «Блудный сын», «Последние каникулы», «Возвращение». Самойловские поэмы-баллады, в которых есть прозаическая напряженность фабулы и поэтическая емкость, лаконизм, виртуозная беглость; точность деталей соседствует с летящей, легкой, разговорной и вместе с тем патетической интонацией. Это заметно и в насмешливом (однако портретно-достоверном) «Юлии Кломпусе», где все желающие — и знающие контекст — узнают друзей автора; и в совершенно уже гротескной поэме «Похититель славы».

Вот для примера:

Москва тогда была Москвою —
Домашним теплым караваем,
Где был ему ломоть отвален
Между Мещанской и Тверской.
Еще в домах топили печи,
Еще полно было московской
Роскошной акающей речи
На Трифоновской и Суцевской.
Купались купола в проточной
Заре. Ковался молоточный
Копытный стук, далёко слышный,
На Александровской бульжной.
А там, под облаком лебяжьим,
Где две ладьи Крестовских башен,
Посвистывали, пар сминая,
Виндавская и Окружная,
Откатываясь от Крестовской
К Савеловской и Брест-Литовской.
А Трубный пахнул огуречным
Рассолом и рогожей с сельдью
И подмосковным просторечьем
Шумел над привозною снедью.

Там молоко лилось из крынок,
Сияло яблочное царство,
И, как с переводных картинок,
Смотрелось важно и цветасто.
А озорство ватаги школьной!
А этот в сумерках морозных
Пар из ноздрей коней обозных!
А голуби над колокольней!
А бублики торговли частной!
А Чаплин около «Экрана»!
А легковых сигнал нечастый!
А грузовик завода АМО!
А петухи! А с вечной «Машей»
Хрип патефона на балконе!
А переливы подгулявшей
Марьинорошинской гармонии!
А эта обозримость мира!
А это обаянье слога!..
Москва, которую размыла
Река Железная дорога.

Это поэзия; и это пристальность прозы и органика песни. Самойлов в лучших образцах — а других и не было — весь такой. А почему не было других? А потому что, как сказал кто-то из их тесно спаянной, но ядовитой, взаимно-подкалывающей компании, — Слуцкий пишет и хорошие, и плохие стихи, а Самойлов хорошие пишет, а плохие про-сигивает в ЦДЛ. Что тоже очень по-русски. Самойлов много пил, да, — потому что хорошо это умел, но главное — он много плохого пропил. Леонов говорил Чуковскому: вместо прозы я рашу деревья и делаю зажигалки. Дерево — ненаписанный роман, ненаписанный рассказ — зажигалка... Так, может, и правильно он делал? Если рассказ можно не написать — лучше соорудить зажигалку; если стихи можно не написать — можно в самойловской манере прогулять их, скитаясь между приморскими эйнелаудами, в каждом опрокидывая стопку. В результате написано только главное, остальное прогуляно, пропито, выброшено на ветер.

3

Прозаический метод Самойлова — описание некоторых типичных ситуаций вместо рассказа о цепи событий; роман сжат в рассказ, рассказ — в стихотворение. Таков «Снегопад», в котором — соответственно определению Мандельштама, едва ли не лучшему в истории отечествен-

ного стиховедения, «поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями». Проще говоря, — хотя проще здесь значит хуже, — поэтическая речь повествует не только о событиях, но и о собственной внутренней динамике, о том, как поэт ее обновил.

«Снегопад» — как, кстати, завешано еще «Онегиным» — не столько история, сколько пример интонации. Эта интонация на редкость адекватна теме: свободное, даже как бы небрежное повествование о солдатском отпуске, о нескольких днях любви и свободы среди кошмарной, многолетней принудилочки войны. Такой вздох — среди принудительной, закрепошенной литературы; насмешливая вольность среди сплошной трагедии, патетики, жестокости. И в этом вздохе, в этом свободном морозном московском воздухе — больше военной правды, чем в любой прозе. Вот почему эта вещь — совершенно вроде бы ни о чем — так запоминается, цитируется, так органично входит в речь; именно ее цитирует московская книжная девочка возлюбленному, с которым некуда пойти, в фильме Валерия Тодоровского «Любовь». И сразу всё понятно про умную девочку и хорошего глупого мальчика, который не узнал, конечно, этих стихов.

Что я мечтал изобразить?
Не знаю сам. Как жизни нить
Непрочная двоих связала,
Чтоб скоро их разъединить?
Нет, этого, пожалуй, мало.
Важней всего здесь снегопад,
Которым с головы до пят
Москва солдата обнимала.

Снегопад — картина, которая остается от всей этой почти анекдотической, как «Домик в Коломне», истории: солдат пришел к женщине и заснул, уткнувшись головой ей в колени. Надо ли тут что-то еще расписывать, если вся беспредельная усталость от войны, да от всей жизни, — в одном эпизоде? Но не в усталости дело, а в магии этого снегопада, в непрочности нитей, связывающих небо с землей. Эту вещь Самойлов любил больше остальных, и что-то та-

кое в ней сказано — больше формы, больше сюжета; интонация объясняет всё.

Отсюда же — от точных интонаций, от выразительности в передаче чужой речи — его интерес к драме, к драматической поэме. Это не только «Сухое пламя» — о Меншикове, о России после Петра, — но и «Старый Дон Гуан», и в особенности «Поэт и гражданин», которого при первой публикации пришлось назвать «Поэт и старожил». Это, пожалуй, одно из самых типичных стихотворений Самойлова, самых личных. Подробный его анализ предпринят Андреем Немзером (в сопоставлении со стихотворением Слуцкого на сходную тему «Немецкие потери») и вполне доступен, нам же эта драматическая сцена в стихах важна скорее как иллюстрация метода. Это тоже — микропоэма вместо романа, эпизод, в котором сошлось и сказалось многое. Приехал человек в город, который когда-то брал; бродит по улицам, пытаясь найти место, где пристрелили пленного немца (при первой публикации вместе с названием исковеркали и сюжет — заменили немца на красноармейца, которого как раз немцы убивают; но главный смысл оказался, как ни странно, почти не затронут). В городе его встречает местный житель, которому очень хочется выпить. Поэт — чужак дважды: город чужой, среда чужая («Да у меня родни и вовсе нет»). На просьбу «рассказать про что-нибудь» он рассказывает об убийстве, которому был очевидцем; и когда гражданин смущенно — или потрясенно — спрашивает: «Ты это видел?» — отвечает: «Это был не я». Смысл двойной: убит был не я, и потому про это рассказываю; но и тот, кто видел, — тоже был не я. Всё другое. Нынешний он — этого бы не вынес.

Самойлов, впрочем, не только ужасался войне, он и тосковал по ней, поскольку там народ был равен себе и чаще демонстрировал лучшие свои качества; отсюда и признание, которого он при жизни не обнародовал: «Я понимаю, если бы не юмор, / Зарезаться бы надо огурцом. / Но если вышло так, что ты не умер, — / Сиди и пей с потерянным лицом. / Пью. Наливаю. Пятую. Шестую. / Закусываю, глядя на Луну. / И всё живу. И всё же существую. / А хорошо бы снова на войну».

4

Война не отпускала, оставаясь мерилom и метафорой всего. Был в жизни Самойлова загадочный эпизод — точнее, загадочный текст. В роду Кауфманов сохранилось предание

о том, что прапрадед Самойлова был маркитантом при Бонапарте и остался в России после разгрома Великой армии. В 1973 году Самойлов вдруг написал своего «Маркитанта»:

Фердинанд, сын Фердинанда,
Из утрехтских Фердинандов,
Был при войске Бонапарта
Маркитант из маркитантов.
Впереди гремят тамбуры,
Трубачи глядят сурово.
Позади плетутся фуры
Маркитанта полкового.
Предок полулегендарный,
Блудный отпрыск ювелира
Понял, что нельзя бездарней
Жить, не познавая мира.
Не караты, а кареты.
Уйма герцогов и свиты.
Офицеры разодеты.
Рядовые крепко сшиты.
Бонапарт короны дарит
И печет свои победы.
Фердинанд печет и жарит
Офицерские обеды.
Бонапарт диктует венским,
И берлинским, и саксонским.
Фердинанд торгует рейнским,
И туринским, и бургонским.
Бонапарт идет за Неман,
Что весьма неблагородно.
Фердинанд девицу Нейман
Умыкает из-под Гродно.
Русский дух, зима ли, бог ли
Бонапарта покарали.
На обломанной оглобле
Фердинанд сидит в печали.
Вьюга пляшет круговую.
Снег валит в пустую фуру.
Ах, порой в себе я чую
Фердинандову натуру!..
Я не склонен к аксельбантам,
Не мечтаю о геройстве.
Я б хотел быть маркитантом
При огромном свежем войске.

Это вещь шуточная, но у Самойлова во всем есть доля шутки. Странно от ветерана, фронтового разведчика, награжденного знаменитой солдатской медалью за рукопаш-

ный бой, в котором он уложил троих, а краснознаменным орденом — за захват немецкой бронемашины и пленение трех гитлеровцев, — слышать вдруг, что в себе он чувствует Фердинандову натуру и желал бы быть маркитантом, да еще и при свежем войске. Самойлов ненавидел тыл, оставил мрачные воспоминания о том, как тяготился службой в тыловой части после госпиталя, вырвался обратно на фронт при помощи Эренбурга — и тут, значит, мечтает о том, чтобы плестись в обозе? Если ты о таком мечтаешь, то ты хоть не печатай! Самойлову немедленно прилетел довольно гнусный ответ всё от того же Юрия Кузнецова, который был его антиподом во всем — кроме пристрастия к балладному жанру; видимо, это пристрастие их не то чтобы роднило, а заставляло друг за другом внимательно следить. Но следить — не значит пользоваться любым случаем для сведения счетов; а Кузнецов воспользовался.

Было так, если верить молве,
Или не было вовсе.
Лейтенанты всегда в голове,
Маркитанты в обозе.
Шла пехота. Равнение на «ять»!
Прекратить разговоры!
А навстречу враждебная рать —
Через реки и горы.
Вот сошлись против неба они
И разбили два стана.
Тут и там загорелись огни,
Поднялись два тумана.
Лейтенанты не стали пытаться
Ни ума, ни таланта.
Думать нечего. Надо послать
Толмача-маркитанта!
— Эй, сумеешь на совесть и страх
Поработать, крапивник?
Поразнюхать о слабых местах
И чем дышит противник?
И противник не стал размышлять
От ума и таланта.
Делать нечего. Надо послать
Своего маркитанта!
Маркитанты обеих сторон —
Люди близкого круга.
Почитай, с легендарных времен
Понимали друг друга.
Через поле в ничейных кустах

К носу нос повстречались,
Столковались на совесть и страх,
Обнялись и расстались.
Воротился довольный впотьмах
Тот и этот крапивник
И поведал о темных местах
И чем дышит противник.
А наутро, как только с куста
Засвистала пичуга,
Зарубили и в мать и в креста
Оба войска друг друга.
А живые воздали телам,
Что погибли геройски.
Поделили добро пополам
И расстались по-свойски.
Ведь живые обеих сторон —
Люди близкого круга.
Почитай, с легендарных времен
Понимают друг друга.

Передергивает автор по двум пунктам сразу — по первому и, так сказать, по пятому. Во-первых, он явно путает маркитантов с мародерами, а во-вторых, под людьми близкого круга имеет в виду понятно кого. Тех самых, которые — по издевательскому определению Слуцкого — «Иван воюет в окопе, Абрам торгует в Рабкопе». Это и Слуцкому ответ, майору, боевому офицеру, политработнику и трех боевых орденов кавалеру. При этом сам Кузнецов, понятно, по возрасту не воевал, потерял на войне отца — тоже разведчика; в армии служил на Кубе — во время Карибского кризиса. То есть как бы у него нет особого морального права попрекать Самойлова корыстолюбием и тыловыми пристрастиями и уж никакого права вообще — намекать на «людей нашего круга». Но зачем Самойлов так подставился — и почему Кузнецов так на него ополчился?

Второй вопрос проще: Кузнецов был крупным, бесспорным поэтом, хотя и куда более однообразным, чем Самойлов. Человек он был раздражительный и во многих смыслах темный — по определению одного умного современника, «пещерный человек, старательно культивирующий свою пещерность». Как многие представители почвенного лагеря, он был одержим острым сальеризмом и навязчивой мыслью о том, что вся литература есть непрерывная схватка, что люди в ней делятся на своих и чужих,

и Самойлов с его легким и светоносным даром был бы для него чужим даже при идеальной анкете. Но кажется, почуял он тут — с чутьем-то было все в порядке — нечто большее, чем обычный пацифизм. Самойлов ведь сравнивает своего Фердинанда не с боевыми офицерами, а с предками-ювелирами: ему расхотелось сидеть в своем углу и возжелалось повидать Европу, а на войне маркитант рискует наравне со всеми. Думаю, ключевые слова тут — «свежее войско». Самойлову хотелось не воевать, — навоевался, да и года почтенные, — а обеспечивать наступление свежих сил. И до известной степени он это делал, воспитывая смену. Вот эта тоска по свежему войску, которое сметет прежнюю жизнь, в его стихах слышится, и это уже совсем не шутки — это предчувствие того нового поколения, которое выйдет в бой и победит.

Собственно, война помешала Самойлову и его сверстникам, — их поколение подсекли на взлете, — но их хватило на то, чтобы сделать тут оттепель и обеспечивать читателю кислород в семидесятые; он надеялся на огромное свежее войско, новое поколение, в котором были его питомцы — Олег Хлебников, Юлий Ким, Александр Кушнер, Нонна Слепакова (они со Слуцким оба ее выделили в Питере), из совсем молодых — Дмитрий Губин. Это войско действительно вышло в поход; оно не то чтобы победило — в циклической российской истории все побеждают и проигрывают по очереди, и все победы оказываются упущены не только у либералов, но и у консерваторов. Но по крайней мере они далеко зашли и некоторые свои завоевания закрепили. Это войско предчувствовал Самойлов, это войско бесило Кузнецова. Сейчас, примерно в том возрасте, в каком написано это стихотворение, — я с той же надеждой озираю ряды молодых; они тоже, конечно, победят ненадолго, но кислородом надышатся.

5

Понятно, что любимым жанром Самойлова, тяготевшего к сюжетной лирике и при этом к разговорной, фольклорной легкости, стала песня. И лучшие его сочинения — это, по-моему, поздние баллады, из которых самый пронзительный цикл — «Балканские песни», а из них лучшая вещь — «Прощание юнака», набросанное еще на фронте и дописанное тридцать лет спустя. Как у Пушкина мне из всех поздних стихов кажется высшим, абсолютным

достижением — на уровне «Песни председателя» — «Похоронная песня Иакинфа Маглановича», так у Самойлова ее аналог — эта прощальная, тоже похоронная баллада.

Если в город Банья Лука
ты приедешь как-нибудь,
остановишься у бука
сапоги переобуть,
ты пройди сперва базаром,
выпей доброго вина,
а потом в домишке старом
мать увидишь у окна.
Ты взгляни ей в очи прямо,
так, как ворон мне глядит.
Пусть не знает моя мама,
что я пулю убит.
Ты скажи, что бабу-ведьму
мне случилось полюбить.
Ты скажи, что баба-ведьма
мать заставила забыть.
Мать уронит свой кувшин,
мать уронит свой кувшин.
И промолвит:
— Ах, мой сын! —
И промолвит:
— Ах, мой сын!..»

Это, конечно, вариация еще и на лермонтовское «Завещание» — только у Лермонтова мать поверила, что сын ее забыл, а у Самойлова всё поняла; разница очень существенная, многое объясняющая в характере обоих. Но при полном понимании мотивов, заимствований, источников — почему-то невозможно это читать без слез, верно же? По точному наблюдению Александра Жолковского, читательские слезы означают не сентиментальность текста, не умелую авторскую игру на нежных струнах души, а восторг от точно выполненной задачи, то есть это слезы торжества и любования. И Самойлов здесь действительно попал в эмоцию — смешанную, скрещенную эмоцию победы и траура. Победа здесь в том, что можно лгать матери что угодно, но правду она знает. Победа здесь в том, что жизнь можно отнять, а мать — нельзя. Победа в том, что война кончилась и город Банья Лука стоит по-прежнему, в нем на базаре доброе вино продается, хотя юнаку уже не пить его никогда. Ну и выражено всё это легким хореом, тем же, каким Иакинф Магланович напутствует умершего:

Дочь моя живет в Лизгоре;
с мужем ей не скучно там.
Тварк ушел давно уж в море;
жив иль нет, — узнаешь сам.
С богом, в дальнюю дорогу!
Путь найдешь ты, слава богу.
Светит месяц; ночь ясна;
Чарка выпита до дна.

Ничего лучше этого нельзя написать. Можно — так же. Самойлов так написал и так прожил, и умер легкой смертью праведника, выступив на вечере к столетию Пастернака и потеряв сознание за кулисами. Его кинулись спасать — он на секунду пришел в себя и сказал, как бы уже оттуда: «Ребята, всё хорошо».

Думается, у него там всё хорошо, пирует он там, как старый Милош из его балканской песни: «Отдых дай своим очам, отдых дай своим мечам. Пировали по ночам, пели за столом». А свежее войско его слышит, уж на этот счет будьте спокойны.

Евгений ЕВТУШЕНКО

1

Вся поэзия Евтушенко — тема неподъемная, написано о ней столько, что даже обзор лучших работ не уместится в заданный объем; сосредоточимся на одном аспекте, но сначала поговорим о том, что сделало его главным поэтом эпохи.

О Евтушенко-человеке будут вспоминать еще долго, и это понятно: он был колоритен, разнообразен, пестр, как его знаменитые рубахи, шубы и костюмы. На мой вопрос — зачем эта цветистость? — он в интервью 1991 года ответил: «Это был протест против советской серости, хотелось цветного...» (Вознесенский говорил: «Ну, в самом деле, что они все в галстуках? Ношу шейный платок!») Беда в том, что яркая личность иногда заслоняла поэзию: не потому, что поэзия была более блеклой, — ничуть, — но потому, что большинство читателей всегда интересуются прежде всего личной жизнью творца, а уж затем — его литературными достижениями. Это священное право читателя, жаждущего личной самоидентификации. Хорошо литераторам, которые, по слову Бабеля, скандалят только на бумаге; невесела жизнь писателя, который и в жизни неординарен, и в этом смысле судьба Евтушенко скорее драматична, чем триумфальна. Он был в личном общении похож на Горького — так же щедр и на подарки, и на комплименты; так же расчетлив — и в этом нет ничего дурного, иначе получилось бы юродство; так же чуток к чужому таланту и нетерпим к конкуренции, но конкурировал всегда честно, не прибегая к подножкам. Да это и нормально — и для поэта, и для красавицы: ревновать к равным и ссориться с ними, свысока похваливать слабейших. Но и в отношениях с равными — с Вознесенским, например, или с Ахмадулиной — он был неизменно благороден, хотя и резок временами. И как хоти-

те, а лучшее стихотворение, посвященное Ахмадулиной (не настаиваю на этой атрибуции, но уж очень похоже), — не самое известное, но самое горькое:

А собственно, кто ты такая,
С какою такою судьбой,
Что падаешь, водку лакая,
А всё же гордишься собой?

А собственно, кто ты такая,
Сомнительной славы раба,
По трусости рты затыкая
Последним, кто верит в тебя?

А собственно, кто ты такая,
И собственно, кто я такой,
Что вою, тебя попрекая,
К тебе приарканен тоской?

Это голос оскорбленной, скрежещущей любви, действительно вопль и даже вой. Я никогда не решился его спросить, про кого оно. Хотя название «Одной знакомой» маскирует, как мне кажется, другое, скрытое посвящение: ведь это в гораздо большей степени про Россию, чем про любую знакомую. Сейчас оно читается просто как личное обращение, чрезвычайно актуальное. Мог ли он в 1974 году позволить себе такую дерзость, не столько политическую, сколько метафизическую? Думаю, мог. И тогда это покруче, чем «Холуй трясется, раб хохочет». Впрочем, обязательно найдется кретин, который скажет, что это я всё от зависти к Бродскому; они уверены, что Бродскому все завидуют, а сами завидуют Евтушенко, которого каждая собака знала и еще долго будет знать. Масштаб явления определяется тем, сколько народу его ненавидит, а не тем, сколько любит; в этом смысле Евтушенко в большом порядке (не беспокойтесь, это я исключительно о нем, а не о себе).

У меня, как и у большинства современных российских литераторов, была с ним своя история отношений, нервная и неровная, но рассказывать о себе в статье о нем всё-таки неправильно, хотя и принято говорить о человеке в его стилистике, а он не избегал автобиографизма даже в рассказах о классиках, которых знал. Но надо сразу подчеркнуть, что пресловутое его упоминание о себе в любых контекстах, от мемуарных до патриотических, было сознательной литературной стратегией, творческой манерой, если хотите.

И это вещь объяснимая: человек нового типа — нового поколения, нового душевного склада — всегда является главной собственной темой. Он изумляет себя, поскольку его психологические реакции — не те, которые предписаны, и он стесняется в них признаваться. У него другая любовь и другая ненависть. Вот, например, Лимонов — тоже герой, которого раньше не было, и в прозе своей он всё время анализирует именно себя, поскольку это самая большая загадка, самое неожиданное явление, с которым ему довелось столкнуться. И Горький такой же породы — странный, словно инопланетянин, поэтому и пишет в основном о собственных реакциях и впечатлениях, странствиях и влюбленностях. И Борис Савинков, при всей несоотнесенности талантов, — тоже такой. Вот Окуджава, например, — нет, и даже Маяковский, при всей своей необычности, куда более традиционен. А Евтушенко был человек странный, необыкновенный, самый яркий типаж во всем новом поколении, и весь его эгоцентризм — от желания с этим типажом разобраться, изучить его, что называется, *in vivo*.

Можно назвать некоторые черты этого типа: например, его необыкновенно интенсивную экспансию в разные сферы жизни, его универсализм, многообразные умения и дарования. Евтушенко бросался в поэзию, прозу, филологию, фотографию, кино, ему действительно было тесно в любых границах, в чем он и признавался с детским простодушием — еще одна нетипичная и привлекательная его черта. Интересно, что и в любви была эта же страстная тяга ко всему новому, экспансия, неумение оставаться надолго пусть даже с первой красавицей, — и как бы сильно он ни влюблялся, до пятидесяти не мог остановиться. Это тоже страх перед границами, нетерпимость к любым внешним ограничениям, и с советской властью он играл весьма смело. Иной вопрос, что оторваться по-настоящему никогда не мог и не хотел, — и при всем своем эгоцентризме не переносил одиночества; это тоже один из его парадоксов, одна из тем его лирики. Выскочить из клетки — и вернуться в нее, потому что без нее мечта о свободе лишается смысла. И как бы далеко он ни отрывался от России — ему необходимо было возвращаться, чтобы проверить, так ли они нужны друг другу, как раньше.

Я впервые увидел его, когда мне было пятнадцать: принес подборку в «Юность», там работал тогда литконсультантом Виктор Коркия, один из любимых моих поэтов — эта любовь сохранилась до сих пор. К нему зашел Евтушенко,

привел совсем молодого тогда Олега Хлебникова, которого я тоже увидел впервые. Они стали разговаривать о Екатерине Горбовской, которая только что начала греметь, — Евтушенко читал наизусть ее маленькие язвительные любовные стихотворения. По вечному своему любопытству, которое он называл «буратинненьким», он прочитал и мою подборку, похвалил пару строк и сказал: «Но вы пытаетесь поднимать небольшие штанги. Учтите, человек стареет уже с шестнадцати лет, и продукты старения накапливаются. Ну ладно, счастья!» — протянул руку и ушел. Не то чтобы я эту руку потом не мыл, но впечатление было произведено, — хотя, надо признаться, живые Коркия и Хлебников для меня тогда значили не меньше. А лет в двенадцать я бы, наверное, ночь не спал, всё бы гордился.

Что касается его собственно поэтических заслуг, без которых не было бы никакой славы, — а известен он был прежде всего благодаря своим стихам, — то по учительской привычке я выделил бы три главных его достижения. Во-первых, Евтушенко вслух произносил то, что думали остальные, и произносил раньше, чем они вообще сознавали, замечали эту свою мысль. Ему важно было высказаться первым, — всё по той же страсти к экспансии, — но в этом был свой плюс: он взламывал льды (а говоря не поэтически — вскрывал гнойники), не боясь ни публицистичности, ни возможных упреков в тщеславии. И это, кстати, тоже большое достижение — что эта публицистичность и гражданственность звучали у него органично, без жести, гораздо естественнее и человечнее, чем у Маяковского, скажем. А всё потому, что это было личное проживание истории, а это не так уж мало.

Поэзия тогда действительно стремилась поднимать небольшие штанги, боясь памфлетности, газетности, гражданственности, а проще сказать — ответственности. Многие считали правильным писать «о розочке и козочке» (выражение того же Горького), лишь бы не запятнаться прямым высказыванием. Сегодня тоже многие воздерживаются, под предлогом чистого искусства, — но это пошлость хуже любой газетчины. (У Померанца было когда-то в «Синтаксисе» блестящее эссе о пошлости, и в качестве примера пошлости там приводилось «И повторяла шепотом — а шшто потом? А шшто потом?!» — но Померанц замечал там же, что никак не меньшей пошлостью было читать это вслух хором и издеваться. Кстати, помню, как Евтушенко от души хохотал, когда я ему прочел народный

вариант: «Постель была расстелена, а ты была растеряна и повторяла шепотом: куда суешь ты, ж... там!» Думаю, это никому не покажется кошунственным, он умел ценить веселое издевательство над собой, мог себе это позволить, — Окуджава ведь тоже исполнял на концертах жестокую пародию на «Ваньку Морозова».)

Выпячивание собственного «я» сослужило Евтушенко отличную службу — он всегда высказывался от первого лица, и самое политизированное высказывание (разумеется, в случае поэтической удачи, а это случалось не всегда) звучало у него как лирика. Что касается воздержанцев, скромно окучивающих чисто лирическую делянку, — он их припечатал лучше, чем они его: «В поэзии сегодня как-то рыхло, бубенчиков полно — набата нет, трибунная поэзия притихла, а тихая криклива: “С нами Фет!”» (Конечно, это не в упрек Владимиру Соколову, скажем, — давнему другу, с которым он так и не порвал; но ведь Фета на знамена поднимал не столько поэт Соколов, сколько идеолог Кожинов.)

Я не поклонник таких стихотворений Евтушенко, как «Бабий Яр» или «Наследники Сталина» — они, на мой вкус, публицистичны, — но пафос их неподделен. Хотя, на мой взгляд, не слишком тактично вставлять в реквием погибшим в Бабьем Яре слова: «Я всем антисемитам — как еврей, и потому — я настоящий русский!» Ты-то тут зачем, не о тебе речь! — хочется сказать лирическому герою. Но он ответит — и будет прав, — что всё пропускает через себя. Мне, например, кажется, что у живого человека нет права говорить о себе: «Я — каждый здесь расстрелянный старик. Я — каждый здесь расстрелянный ребенок». Я вообще сомневаюсь в праве поэзии касаться таких вещей. Но у Евтушенко другая система ценностей, а «художника надо судить по законам, им самим над собой признанным». Правда, тут уж следует с себя и спрашивать всерьез: если ты ассоциируешь себя с безвинно расстрелянными, следует вести себя несколько иначе, чем до этой декларации. И, увы, я при всем своем уважении к раннему творчеству Евтушенко не могу провести твердой границы между его желанием поднять голос в защиту замученных или неправых — и желанием понравиться то власти, то либеральной интеллигенции.

Второе его открытие — возвращение к балладе, поэтическому нарративу: он умел и любил рассказывать истории. Он реанимировал опыт советской поэзии 1930-х, когда лирика действительно ушла: ведь чтобы писать от имени рас-

топтанного «я», надо быть Ахматовой, не всем это и дано. Тогда на первое место вышла баллада, не тихоновская даже, а скорее — тут он восстановил совершенно забытые имена — в версии Михаила Голодного, на которого он благодарно ссылался. Евтушенковские сюжетные вещи были едва ли не сильнее лирических: беру сейчас не пресловутую «Нюшку» из «Братской ГЭС», которую он, несмотря на всю корявость текста, считал своей удачей, а прежде всего «Северную надбавку». Это именно отлично рассказанная история — гибкий, богатый язык, увлекательный сюжет, своевременные отступления (есть и ложный пафос, но его мало; вообще ирония всегда удавалась ему лучше). Я эту вещь знаю наизусть с детства, и для принципиально непозитических семидесятых это была серьезная стратегическая удача, новая форма существования поэзии. «Голубь в Сантьяго», которого он считал лучшей своей вещью, — тоже отличная повесть в стихах, и я тоже могу ее цитировать большими кусками, даром что это нерифмованный пятистопный ямб, требующий от поэта большой интонационной, риторической убедительности (впрочем, как заметила литературовед Лада Панова, истинный поэт виден именно в таком шекспировском ямбе, нарочито прозаизированном, — как Кузмин, например: там слышно дыхание, а это в поэзии первое дело).

Третьей его заслугой мне кажется форменная революция, которую он произвел в русской рифме. Вознесенский когда-то писал, что рифма Евтушенко рассчитана на акустику площадей, и это замечание весьма глубокое. Ассонансная рифма вошла в русскую поэзию именно благодаря ему. Евтушенко знал русскую поэзию не как очарованный любитель, не как восторженный читатель, но как мастеровой, нуждающийся в чужом опыте. Он любил, знал, чувствовал ремесло — и потому знал приемы действительно сильного, иногда лобового, воздействия на читателя. При этом он был бесконечно разнообразен, владел любой интонацией — хоть романсовой, как в «Серёжке ольховой» или «Ягоде рябинной», хоть газетной.

Да, ахматовские слова «Это недостаточно бесстыдно, чтобы быть поэзией» — жестокие, кстати, слова, особенно если учесть, что сказаны они о «Втором рождении» Пастернака, — к Евтушенко никак не применимы. Как истинный герой шестидесятых, современник битников, он готов был сказать о себе всё. И главной его трагической темой было несоответствие судьбы и дара, неравенство дарования и

личного масштаба; он постоянно себя корил за отступничество, за недостаток решимости, — но ведь человечность тоже недостаточно решительна, она всегда слишком робка, слишком милосердна. Он был именно человек, наделенный сверхчеловеческими способностями, и превратил это несоответствие в большую литературу.

Собственно, это и про Россию можно сказать: подумать страшно, сколько ей дано и как она этим распоряжается. Именно об этом написано его самое пронзительное, на мой вкус, стихотворение «Долгие крики», — перечитайте его, не скоро забудете. «Дремлет избушка на том берегу, лошадь белеет на дальнем лугу...» Как гипнотически он его читал! «Криком кричу и стреляаааю, стреляааааю... а разбудить никого не могу. Голос мой в залах гремел, как набат, площади тряс его мощный раскат, а дотянуться до этой избушки и разбудить ее — он слабоват».

Так оно и вышло. И всё-таки из тех, кто тут кричал, — он разбудил едва ли не больше всего обитателей перевоза, и усыпить их будет уже не так-то просто.

2

Главенство его не оспаривалось даже противниками, которых было едва ли не больше, чем сторонников. Евтушенко сам однажды предложил сделать в «Литгазете» рубрику — там писатели говорили бы о себе самое плохое; Чаковский, который и сделал «Литературку» главной интеллигентской газетой, отказался: «Один материал у нас будет, — ваш, — а дальше кто?» Мало было желающих, это верно; Евтушенко сам любил подставляться, сделав это частью своей стратегии, ибо саморазоблачение тоже было признаком смелости, причем смелости дозволенной. Себя-то можно.

И вот на этом дозволенном разоблачении — единственном, пожалуй, потому что остальных полагалось любить, даже перед мещанами благоговеть, — он и стал самым смелым и популярным: он говорил то, о чем все думали, но — о себе. О своих любовных неудачах, своем эгоизме и тщеславии, своем неприятии всяческих границ — ему, видите ли, неловко не знать Нью-Йорка... Это было половинчатой храбростью, а всё же храбростью; лирика его продиктована прежде всего больной совестью, иногда даже ненавистью к себе. Он высказывался и на публицистические темы, и сталинизм бичевал, но были и более смелые авторы, не в этом

была его заслуга. Он писал и о быте, и в его стихах можно обнаружить «прозы пристальной крупницы», за которые Пастернак так любил Ахматову, — но это гораздо точнее и сильнее делал Слуцкий. Он усиленно нес культуру в массы, будучи человеком чрезвычайно начитанным и памятливым, и некоторые его стихи как раз и содержат тот концентрат классической культуры, которую он после нескольких лет раннесоветской дикости актуализовал; скажем, «Белые ночи в Архангельске» хранят память о «Пироскафе» Баратынского, да и вообще стихотворение отличное. Но с этой задачей Давид Самойлов справлялся ничуть не хуже. А вот такой обнаженный, иногда кокетливый, иногда циничный самоанализ — этот, прямо скажем, эксгибиционизм — это Евтушенко, его нота и его заслуга. Он признавался в самом постыдном, в конформизме, в трусости, в стадности, — и всё это преодолевал; его ячество было возвращением лирике ее изначального предназначения — исповедального.

Даже у Вознесенского, человека из священнического рода, проповедь преобладала над исповедью. Евтушенко тоже случалось кидаться в проповедничество, но полюбили его не за это. Полюбили его за то, что он говорил о себе, выставил свою жизнь на всеобщее обозрение, не боялся вызывать сплетни и разносы, и вообще его лирический герой предстал не каменным, не бронзовым и не деревянным — он был исключительно живым. Ахмадулина, кстати, многому у него научилась: у нее-то самолюбование преобладало над стыдом, но в зрелости она стала говорить о себе вещи нелицеприятные и горькие, и поэзия ее от этого сильно выиграла. Само собой, Евтушенко часто кокетничал, — но было ему знакомо и настоящее отчаяние. Главное же — он потому и стал голосом поколения, что само это поколение было половинчатым и догадывалось о своей, как бы сказать, ненадежности; но он первый за всех высказал это. «За тридцать мне. Мне страшно по ночам» — это как раз и есть признание в том, что внутри у лирического героя не твердый остов, а трясина. Этими признаниями он был ценен; и потому самое главное о крахе этой эпохи сказал тоже он — великий мастер называния вещей своими именами, публичного и даже рекламного проговаривания вслух того, о чем все подумали.

А что плохого в желании славы? «Желаю славы я» — признавался основатель нашего языка и нашей этики. А Вознесенский в последнем интервью мне так и сказал: хорошо, что мы жили на виду, гораздо меньше было со-

блазнов сделать подлость. А тихушников мы не любили, они под скромностью прячут банальную пустоту. Нечего делать скромность главной добродетелью, все великие вещи сделаны из нескромности.

Разумеется, в семидесятые Евтушенко часто работал ниже своих возможностей. Темы его лирики почти всегда значительны, он отлично владел приемами полемики, иронии, манифеста, показал себя мастером поэтической формулы, — однако всё это еще не делает стихи стихами. Многогласие — главная беда его поэзии, да и поэзии последних десятилетий вообще: многие стихи-простыни Бродского, увы, тоже скучны. Но у Бродского лучше обстоит дело с техникой: «Бабочку» или «Муху» спасает прихотливая строфика, просодия. А стихи Евтушенко напоминают долгие, однообразные метры сукна. В некоторых появляются ляпы столь очевидные, что указывать на них смешно и стыдно. Взять хотя бы чудовищное любовное стихотворение: «Взорвалась ты, как пенная брага, так что вздрагивала вся Прага»... Господи, что же такое случилось с возлюбленной поэта? Картина взорвавшейся браги наводит на мысль о рвоте или, не дай бог, поносе; поневоле содрогнешься всей Прагой... Как человек со вкусом, о котором свидетельствуют все его «Антологии», Евтушенко не мог всего этого о себе не знать. Поэтому постоянно успокаивал себя перечислением своих подвигов, встреч с великими, гонений, достижений и прочих обстоятельств — у его ячества проявился с годами весьма горькая и прозаическая природа.

Между тем именно сомнение в себе могло бы стать настоящим мотором его лирики. И когда эта благородная ненависть к себе появляется — сразу и стихи становятся стихами, взять хотя бы «Голубя в Сантьяго». Но долгой ненависти к себе Евтушенко выдержать не может: любовь спешит на помощь; любование, умиление, нежность, сменяя друг друга, заступают на пост... Вот почему он, в сущности, поэт без Бога. Религиозной лирики (первотолчком которой всегда становятся ненависть к себе, сомнение в своем праве быть) у него практически нет — если не считать стихотворения «Дай Бог», столь, прости Господи, пошлого, что оно немедленно стало песней Александра Малинина. Дай Бог, чтобы твоя жена тебя не пнула сапожищем, дай Бог, чтобы твоя страна тебя любила даже нищим... Кажется, я перепутал жену со страной, но это не важно. Важно, что перечень просьб к Господу в этом стихотворении был невообразимо длинен — как пресловутые минималистские требования

Фета к жизни, над которыми вечно издевались дети Толстых: «И дайте мне... э... э... ведерко черной икры...»

Богу нет места в лирической вселенной Евтушенко. Есть лирический герой и Родина, они любят друг друга, а третий — лишний. Потому и возлюбленные поэта все на одно лицо и описываются одними словами: они — так, декорация. Главный роман происходит с Родиной, поэт и Отчизна великодушно прощают друг другу свои недостатки и с влюбленным умилением глядят глаза в глаза. Идут белые снега, сшивая их белыми нитками.

Все беды, все издержки метода Евтушенко от этой, мне кажется, его ошибочной самосоотнесенности с Россией. Причем не только со страной, но и с государством. От мальчика, пережившего войну, в Евтушенко на всю жизнь остались яростное неприятие фашизма и обостренное чутье на него: фашизм он совершенно справедливо понимает как моральный релятивизм, относительность всех истин. В основе фашизма — цинизм, и здесь Евтушенко безошибочно угадывает фашиста и в упитанном начальственном сынке Игоре Селезневе, и в каком-нибудь европейском левакеснобе. Я вместе с поэтом ненавижу кухонных фрондеров, не реализовавшихся ни в чем и шипевших вслед Евтушенко: проданся, проданся! Да не проданся, в том и трагедия. Моральному релятивизму наш герой чужд стопроцентно. Он очень любит Россию, и в этом вся его беда. Потому что Россия и он — в его сознании одно и то же.

Но вот о пользе или вреде такой установки никто еще всерьез не задумывался. Евтушенко всегда по-настоящему любил Родину, ибо любил ее как себя. А себя он любил очень. Так что он не проданся — он отдался, а это совсем другое дело. Случай Маяковского был еще трагичнее: он отдавался, да его не брали. Потому что он был избыточен, сложен, во всех смыслах велик — не подходил. Отвергнутый не столько женщиной, сколько Родиной, он застрелился. В том-то и беда, что Маяковский любил страну как женщину, как девочку-подростка (тип, к которому он всегда тянулся, но не потому, что страдал гумбертианством, а потому, что сам оставался вечным подростком). Евтушенко, повторим, любит ее как себя. А любовь к себе, сказал Андрей Кнышев, — это роман на всю жизнь, и почти всегда счастливый.

Поэт начинает увлекаться демагогией, как Россия. Совершать демонстративные бессмысленные поступки, как Россия. Обижаться на любую критику, как она же. Она способствует некоей поэтической эрекции, поэт в ней рас-

тет, в том числе и в собственных глазах («Поэт в России больше, чем поэт»), а вне ее опадает, но таковое слияние автоматически означает принятие на себя ответственности за все мерзости, творящиеся тут. А этого Евтушенко делать не хочет. У него и мысли не возникает о том, что и ему, и его стране присущи некие непреодолимые органические пороки, делающие одну неудобной для жизни, а другого неудобочитаемым.

Немудрено, что одно время Евгений Александрович носился с идеей внедрения в Россию гимна собственного сочинения. Говорят, каждый большой поэт не только чему-то учит, но и от чего-то предостерегает. Не знаю, чему Евтушенко научит поэтов будущего. Но от одного точно предостережет: от слишком тесного слияния с Родиной. Можно заразиться.

3

Разберем один случай, он вообще для Евтушенко крайне типичен. Речь идет о самом известном, вероятно, стихотворении Евтушенко — «Танки идут по Праге», написанном 23 августа 1968 года, на следующий день после вторжения. Перечитаем его целиком, оно небольшое:

Танки идут по Праге
в закатной крови рассвета.
Танки идут по правде,
которая не газета.

Танки идут по соблазнам
жить не во власти штампов.
Танки идут по солдатам,
сидящим внутри этих танков.

Боже мой, как это гнусно!
Боже — какое паденье!
Танки по Яну Гусу.
Пушкину и Петефи.

Страх — это хамства основа.
Охотнорядские хари,
вы — это помесь Ноздрева
и человека в футляре.

Совесь и честь вы попрали.
Чудищем едет брюхастым

в танках-футлярах по Праге
страх, бронированный хамством.

Что разбираться в мотивах
моторизованной плетки?
Чуешь, наивный Манилов,
хватку Ноздрева на глотке?

Танки идут по склепам,
по тем, что еще не родились.
Четки чиновничьих скрепок
в гусеницы превратились.

Разве я враг России?
Разве я не счастливым
в танки другие, родные,
тыкался носом сопливым?
Чем же мне жить, как прежде,
если, как будто рубанки,
танки идут по надежде,
что это — родные танки?

Прежде, чем я подохну,
как — мне не важно — прозван,
я обращаюсь к потомку
только с единственной просьбой.

Пусть надо мной — без рыданий —
просто напишут, по правде:
«Русский писатель. Раздавлен
русскими танками в Праге».

Если абстрагироваться от повода, от благородства (или конъюнктурности) этого поступка, — а разговоры о конъюнктурности тоже ведутся, причем обычно теми, кто вообще отмалчивается в экстремальных ситуациях, — то это стихи переломные: в них есть уже нечто от позднего, риторического Евтушенко, который в семидесятые очень редко высказывался с той мерой самоубийственной искренности, которая была в ранних вещах. Непосредственность тут уже почти утрачена, искренность искусственна («в эти танки родные тыкался носом сопливым»: сам жест недостоверен, хотя и понятно, о чем речь). Риторика оправданна, но ее многовато: после первых двух строф идет сомнительное в поэтическом смысле «Боже мой, как это гнусно». Следом он как будто набирает прежнюю высоту: охотнорядские хари, которые мы сегодня наблюдаем в таком избытке (это

ведь очень легко индуцируется), действительно похожи на помесь Ноздрева и Беликова, это удивительный синтез наглости и подобострастия, хамства с постоянной трусливой оглядкой, которая вообще присуща культу силы. Ведь на силу всегда есть другая сила, и потому косить по сторонам необходимо, попутно оглядываясь и на начальство — не переусердствовали ли мы в великодержавном шовинизме? Ведь тогда это еще не очень было принято, интернационализм сохранялся хотя бы для виду.

Дальше опять идет некоторая ретардация, ослабление политического нерва, потому что две следующие строфы, в общем, не нужны. Разве что обозвать «Пражскую весну» маниловщиной, чтобы весь удар не приходился на одну сторону; это был упрек общепринятый, точнее, принятый в окол властных либеральных кругах. Дескать, мы тут осторожно, постепенно готовим перестройку, внедряемся во власть не ради привилегий, а чтобы тихо ее сокрушить изнутри, — и тут вы всё нам портите, по-маниловски наивно устраиваете социализм с человеческим лицом, которого не бывает, в то время как мы тихо готовим конвергенцию, превращая социализм с аппаратным лицом в капитализм с таким же. В этом смысле Горбачев, ставленник Андропова, пытался продолжить дело благонамеренных андроповцев — Бурлацкого, Бовина, Арбатова, — но конструкция рухнула (хотя процесс пошел в том же направлении).

Кстати, «Обитаемый остров» Стругацких — возможно, помимо их воли — отразил в 1969 году ту же коллизию: вот есть Странник, внедренный в совет Огненосных Творцов, они же Неизвестные Отцы. Он тихо, подспудно готовит взятие власти опытными аппаратчиками, которые не сразу отключат башни-трансляторы, а постепенно; и тут романтик Каммерер устраивает революцию, обламывая им всю их прекрасную либерал-постепеновскую программу. Теперь-то мы понимаем (а Стругацкие догадывались уже и тогда), что скорее Странник мутирует в Огненосного Творца, чем режим трансформируется во что-то приличное; и Федор Бондарчук в своем недооцененном когда-то фильме по «Обитаемому острову» как раз эту мутацию Странника показал наглядно. Странник обречен был рано или поздно пустить танки на Максима, как пустили их на Прагу. Примерно по тем же мотивам современники топтали Пастернака за иностранную публикацию «Доктора Живаго», причем это были либеральные современники! Мы тут постепенно, осторожно смягчаем режим, а он нам ставит палки в колеса,

портит на Западе имидж нашему Хрущеву, половинчатому реформатору, при котором и наши половинчатые таланты выглядят первоклассными! Никто же не желал зла Праге, зачем же они так вот сразу, не подумавши... Так что упрек в либеральной маниловщине — это упрек советского патриота, искренне убежденного, что советская власть и так бы смягчилась, если ее не провоцировать и не торопить (я сам иногда верю, что конвергенция, о которой так упорно говорил Сахаров, была вероятна, — но боюсь, что людоед мало способен к постепенному переходу на вегетарианство, хотя бы его и лечили лучшие диетологи).

Литературная эта аллюзия была тем неуместнее, что Ноздрев с Маниловым вообще никогда — по крайней мере в пределах гоголевского сюжета — не пересекались; да и зачем разжевывать ударную строфу? Склепы для нерожденных — тоже коряво, да и лишнее; «четки чиновничьих скрепок в гусеницы превратились» — и слабо, и компромиссно, потому что не в чиновничестве, не в бюрократии беда и причина. По-настоящему тут следовало сразу перейти к убойному финалу; но Евтушенко ведь надо было еще подчеркнуть, что он свой, что он не враг России. Это надо повторять всегда — не столько для подстраховки, сколько чтобы выбить из рук официозного оппонента главный козырь. Нет, мы не враги России, мы просто не хотим, чтобы она танками давила инакомыслие. Мы хотим, чтобы она как-нибудь иначе его давила. Как-нибудь гуманно и даже уважительно, как Фурцева. Но вот это «разве я враг России?» — как раз и есть самая настоящая маниловщина: они ведь назначают врагом сами, вне зависимости от убеждений и заслуг.

Если в случае с «Бабьим Яром» речь идет о некотором риторическом преувеличении, которое даже не слишком царапает слух — ибо поэт пропускает через себя боль всего мира, — то в случае с «Танками» Евтушенко мог сказать о себе с полным правом: «Русский писатель. Раздавлен русскими танками в Праге». Об этом подробнее. Раздавлена была — начнем с прозаического — его карьера: он в это время — самый популярный поэт в мире, не считая Леннона и Маккартни, именующих его «пятым битлом». Он реальный кандидат на Нобелевскую премию. После Праги вручение какой бы то ни было международной награды советскому поэту, находящемуся даже не в оппозиции, а в умеренной фронде, совершенно исключено. Но раздавлено и нечто большее: сама эта ниша.

Очень удобно и плодотворно на самом деле — говорить всерьез и без всякого осуждения — служить витриной режима, служить режиму, даже и дружить с режимом — и при этом периодически попадать под раздачу, воплощая относительную оппозиционность. Не сказать даже, чтобы эта ниша совсем безопасная, — в те времена, конечно, слава еще защищала, скандалов опасались, но запихнули же Вознесенского в армию, когда он их разозлил! И всё-таки это вполне плодотворная позиция: защищать хорошее, критиковать плохое, ходить в кумирах либеральной интеллигенции, писать при этом действительно хорошие стихи... Я даже думаю, что в этой позиции нет никакой фальши, потому что в 1965 году любить советскую власть было нормально. В 1966-м, после процесса Синявского и Даниэля, — уже не очень нормально, а в 1968-м — просто невозможно. С одной стороны, тут бы и радоваться — кончилась двусмысленность! (И для Аксенова она действительно кончилась: с 1968 года у него каждую вторую вещь уродуют либо заворачивают, и внутренне, кажется, он принимает решение об эмиграции, которое и осуществляет спустя 12 лет.) А с другой — ничего плохого в этой нише не было, и временная симфония между государством и обществом породила, в конце концов, лучшую культуру со времен Серебряного века!

Да, этот компромисс предполагал некоторую долю пошлости; да, искусство семидесятых годов было трагичнее и глубже, и платить за него приходилось дороже; да, всё свое лучшее Тарковский, Высоцкий, Любимов, Стругацкие, Трифонов сделали после 1968 года, освободившись от иллюзий. Но поэзия семидесятых — это уже далеко не такой праздник, как расцвет шестидесятых, потому что в подполье не распоешься. И когда Евтушенко пишет, что он раздавлен русскими танками в Праге, — он ни секунды не врет. Дело в том, что в семидесятые у него больших стихотворных удач почти не было. Иногда, сравнительно редко, когда он шутил, впадал в юродство, — тогда да; еще реже удавался ему повествовательный, нарративный жанр — скажем, «Северная надбавка», но это тоже случай уникальный. Он тосковал по прозе, пытался перескочить на нее, и первые его опыты — скажем, «Ардабиола» — были вполне перспективными, уж всяко получше, чем эклектичные «Ягодные места». Но в целом семидесятые не принесли ему больших удач — вероятно, потому, что он так и не свыкся с возрастом, не захотел принять зрелости, вообще по возможности избегал трагедий.

Только в самом конце семидесятых написал он лучшую свою поэму — «Голубь в Сантьяго», — в которой признался наконец во внутреннем сломе и пережил этот слом без публичности, без эстрадности, со всей серьезностью зрелого поэта. Но и «Голубь» уже шаг к прозе — хотя белым стихом Евтушенко владел замечательно; проблема в том, что на этой высоте он долго не удержался. Слишком серьезными потерями — и депрессиями — она чревата. В общем, Прага его раздавила, потому что после этого надо было определяться. И он определился — остался советским, но душа из его стихов ушла.

4

Теперь посмотрим, как развивалась история с «Танками». Тут имеются три слоя: как это выглядело поначалу, как воспринималось потом и что осталось.

Поначалу стихотворение гуляло по рукам, коллеги отнесли к демаршу Евтушенко двойственно. Одним стихи, как и его телеграммы протеста Брежневу, показались слишком соглашательскими, другим — бессмысленными. На противоположном фланге тоже многое изменилось: тот самый Андропов, с которым связывали надежды на реформы и идеологические послабления, написал справку о том, что Евтушенко позирует в качестве политического оппозиционера. Поэт лишился только что набранной книги, ему запретили сниматься в главной роли в рязановском «Сирано де Бержераке» (а никого другого Рязанов не взял, и картину закрыли на стадии проб), его припугнули несколькими серьезными разговорами в разных инстанциях — он воспринял угрозы вполне серьезно и сжег в Переделкине всю нелегальную литературу, которая у него хранилась. К 1970 году всё затихло и утряслось — кроме одного и главного: прежнего Евтушенко не было, он надломился, а поскольку дар его — по преимуществу светлый и жизнерадостный, даже немного кокетливый — мало приспособлен к описанию депрессий и надломов, стихи прежней силы к нему уже не вернулись. Та же «Северная надбавка» — скорее попытка примириться с тем самым пролетариатом, который стоял в очереди в коктейбельской столовке и одобрял вторжение: «Мы их кормили»... Наверное, среди советских людей преобладали хорошие, — но очень уж легко этих хороших людей развести на ресентимент в духе вечной геополитической борьбы: если бы туда не вошли мы, туда бы уже вошла Америка.

Строго говоря, это было справедливо хотя бы в минимальной степени — последствия Пражской весны действительно могли оказаться катастрофическими; Евтушенко утверждал, что Дубчек никогда бы не допустил расправ над коммунистами, — но никто бы не спросил Дубчека. Бунт в отдельно взятом социалистическом лагере мог перекинуться на Польшу, на Венгрию — кстати, все либеральные намерения Андропова, если и были, увяли в то же самое время, потому что он пережил 1956 год в Венгрии, где был послом, и жена его сошла там с ума от страха. Пражская весна до сих пор оценивается исходя из того, что ее раздавили, — и тем самым Дубчек и его единомышленники получают абсолютную моральную правоту. СССР как бы взял на себя грех — а если бы ее НЕ раздавили, трудно представить, что бы это было. Могло обойтись, а могло привести к хаосу, ведь многим в самой Чехословакии происходящее сильно не нравилось. Как бы то ни было, танки сняли проблему — точно так же, как разгон и удушение НТВ в 2000 году сняли вопрос о методах Гусинского и птенцов его гнезда (откуда выпорхнули, кстати, многие нынешние певцы патриотизма). Удивительная вещь российское государство: всех своих противников оно делает святыми, с большевиками тоже так вышло в свое время, последствия известны.

И потому исторической оценки Пражской весны мы не получим еще долго — особенно с учетом вполне хамских заявлений современной российской дипломатии на эту тему; после первых восторгов интеллигенции действия Евтушенко стали казаться недостаточными, а его стихи — плакатными. Достаточно сравнить их со стихотворением Уистена Хью Одена, который тогда же откликнулся еще плакатнее, но куда мощнее:

The Ogre does what ogres can,
Deeds quite impossible for Man,
But one prize is beyond his reach,
The Ogre cannot master Speech:
About a subjugated plain,
Among its desperate and slain,
The Ogre stalks with hands on hips,
While drivel gushes from his lips.

Это стихотворение широко известно в конгениальном — и столь же плакатном, ибо его позиция была так же недвусмысленна, — переводе Льва Лосева:

Что ожидается от Любоеда, то и делает Любоед.
Двигается в сторону туалета, когда наедается, Любоед.
Легко получается у Любоеда человечину переварить,
но не получается у Любоеда по-человечески говорить.
Вот Любоед ходит в боки руки, он не боится ни черта.
Вырываются скверные звуки, но не из зада, а изо рта.

Что к этому можно добавить? После перестройки «Танки идут по Праге» сделались чуть ли не символом либеральной половинчатости, и сам Евтушенко вынужден был чуть ли не оправдываться, рассказывая, что многие чехи не возненавидели русскую культуру именно благодаря этому стихотворению, которое как бы искупило наш общий грех.

Дальше случилось самое интересное. Многое перевернулось с ног на голову, и получилось так, что антисоветчик Бродский — не антисоветчик, конечно, в узком идеологическом смысле, но поэт, игнорировавший и глубоко презиравший советскую идеологию, — оказался главным поэтом русского мира, и не сказать, чтобы вовсе безосновательно. А Евтушенко, всю жизнь противопоставленный ему, оказался и после смерти его антагонистом, защитником советских ценностей, интернационализма в том числе. Бродский написал «На независимость Украины», этот неформальный гимн сегодняшних крымнашистов. И оказалось, что у Бродского — в частности, в любовной лирике, но и в политической тоже — полным-полно этого самого ресентимента, но на уровне интимном, глубоко личном. Я одинок, я брошен, меня не любят — зато я поэт. «Нет, что ни говори, утрата, завал, непруха — из вас творят аристократа, хотя бы духа». Вечное русское «зато»: нам хуже всех, зато мы самые лучшие. Когда советское стерлось, наружу полезло русское — да такое русское, что хоть святых выноси: самое кондовое черносотенство, которым сегодня беззастенчиво пичкают телезрителя официальные пропагандисты. И одной из опор этой русской идеологии стал маршал Жуков, памяти которого Бродский посвятил прочувствованное стихотворение. Жуков ассоциируется с жестокостью, силой, решением задач любой ценой — всё это сделалось сегодня русскими ценностями: не знаю, надолго ли, но уж конечно не навсегда, потому что жить с такими ценностями нельзя, можно только умирать, и то не всякому. И Бродский оказался любимым поэтом новых милитаристов-геополитиков — из-за своего романтического культа силы, из-за нескрываемого имперства, из-за глубо-

чайшего презрения к так называемому совку, и в том числе ко всему хорошему, что в нем было.

И вот поди ж ты — когда случился этот фантастический перевертыш, стихи Евтушенко ожили и даже выиграли. Говорю, понятное дело, не о стихах последних лет, — в истории литературы очень мало случаев подлинной поэтической мощи после 70, не говорю уж про 80; тут идеология ни при чем, потому что идеологически как раз Евтушенко удержался, не впал ни в геополитику, ни в лизательство органов власти, и дельные мысли у него встречались, и даже хорошие строчки, но в целом всё было дико многословно, эгоцентрично и, страшно сказать, — плоско. Но вот стихи шестидесятых и некоторые — немногие — вещи семидесятых—восемидесятых вдруг заиграли; и оказалось, что, если составить хороший сборник стихов Евтушенко, да еще если опускать в некоторых стихотворениях одну-две вовсе уж лишние строфы, — этот сборник окажется не хуже аналогичной коллекции Бродского. Даже в каком-то смысле живее, потому что Бродский ведь потому и стал кумиром русского мира, что лозунг русского мира — «Да, смерть!». А у Бродского было чем дальше, тем больше мертвых стихов и тоже, как ни жаль, достаточно многословных.

Больше того — Евтушенко и ритмически, и интеллектуально оказался гораздо разнообразнее, потому что жизнь, даже самая пошлая, разнообразнее смерти. В сухом остатке — опять-таки если брать вершины — он оказался Бродскому симметричен и равновелик; и еще раз подтвердилось исключительное чутье Бродского, выбравшего главного врага себе по мерке. Он ненавидел Евтушенко почти неприличной ненавистью — а тот в ответ демонстрировал чувства внешне почти христианские, хоть и не без лицемерия; Бродский написал на Евтушенко донос, а Евтушенко ничего подобного не делал. Конечно, никто не станет сравнивать «Авраама и Исаака» с «Братской ГЭС» (хотя «Горбунова и Горчакова» я бы сравнил — по-моему, такая же абсолютно нечитабельная, полубезумная, с вкусовыми провалами вещь). Но некоторые тексты двух поэтов вполне сравнимы — и, более того, отлично друг друга дополняют.

Какие? А вот, например. На рубеже шестидесятых и семидесятых четыре главных советских поэта написали свои метафорические автопортреты в зверином — или птичьем — облике. Все стихотворения оказались очень точными. Вознесенский сочинил «Нидскую биостанцию» про окольцованную цаплю:

Вот она в небе плещется,
послеоперационная,
вольная, то есть пленная,
целая, но кольцованная,
над анкарами, плевнами,
лунатиками в кальсонах —
вольная, то есть пленная,
чистая, но кольцованная,

жалуется над безднами
участь ее двойная:
на небесах — земная,
а на земле — небесная.

Обратите внимание на кольцевую рифму, даже в ущерб благозвучию; такую иконнику — предсказывающую будущие «изопы», то есть изобразительную поэзию, — Вознесенский любил и умел.

Высоцкий написал «Охоту на волков», нет нужды ее цитировать: тоже о пленном звере, вырвавшемся на свободу, — что оказалось и автобиографично, и в каком-то смысле перформативно, то есть директивно. Последовала потом, правда, и вторая серия — «Охота с вертолетов», гораздо более безнадежная: из-за флажков-то выпрыгнуть можно, но с вертолетов достанут. Сейчас, по-моему, как раз сбывается вторая часть.

Бродский написал «Осенний крик ястреба» — о ястребе, который взлетел выше всех, вырвавшись на гибельную ледяную свободу, и в этой свободе задохнулся. Одно из самых совершенных и торжественных его стихотворений — и одно из самых откровенных, чтобы не употреблять ужасного слова «искренний».

А Евтушенко написал «Монолог голубого песка», стихотворение прекрасное, очень выразительное, но испорченное, конечно, вечными его длиннотами. Приведем лучшее:

И падаю я на пол, подыхаю,
а всё никак подохнуть не могу.
Гляжу с тоской на мой родной Дахау
и знаю — никогда не убегу.

Однажды, тухлой рыбой пообедав,
увидел я, что дверь не на крючке,
и прыгнул в бездну звездную побега
с бездумностью, обычной в новичке.

В глаза летели лунные караты.
Я понял, взяв луну в поводыри,
что небо не разбито на квадраты,
как мне казалось в клетке изнутри.

Но я устал. Меня шатали вьюги.
Я вытащить не мог увязших лап,
и не было ни друга, ни подруги.
Дитя неволи — для свободы слаб.

Кто в клетке зачат — тот по клетке плачет,
и с ужасом я понял, что люблю
ту клетку, где меня за сетку прячут,
и звероферму — родину мою.

И я вернулся, жалкий и побитый,
но только оказался в клетке вновь,
как виноватость сделалась обидой
и превратилась в ненависть любовь.

Хотел бы я наивным быть, как предок,
но я рожден в неволе. Я не тот.
Кто меня кормит — тем я буду предан.
Кто меня гладит — тот меня убьет.

Сильные стихи, и тоже пророческие (1967 год!), и страшно откровенные: вот уж где всё названо своими именами. Особенно точно тут про любовь и ненависть: клетку-то любим. Ненавидим — но и любим той жалкой любовью, какой фетишист любит свой постыдный фетиш. Эти четыре автопортрета дают нам исчерпывающее представление о русской поэзии второй половины века. Но — «может быть, было нас не четыре, а пять»? Был же пятый?

Был. И он прожил, по-моему, самую гармоническую и чистую жизнь из всех. И его стихотворение — странный автопортрет: он охотник, он и жертва. И всё же скорее охотник:

Спасибо тебе, стрела,
спасибо, сестра,
что так ты кругла
и остра,
что оленю в горячий бок
входишь, как бог!
Спасибо тебе за твое уменье,
за чуткий сон в моем колчане,
за оперенье,
за тихое пенье...

Дай тебе Бог воротиться ко мне!
Чтоб мясу быть жирным на целую треть,
чтоб кровь была густой и липкой,
олень не должен предчувствовать смерть...
Он должен

умереть

с улыбкой.

Когда окончится день,
я поклонюсь всем богам...
Спасибо тебе, Олень,
твоим ветвистым рогам,
мясу сладкому твоему,
побуревшему в огне и в дыму...
О Олень, не дрогнет моя рука,
твой дух торопится ко мне под крышу...
Спасибо, что ты не знаешь моего языка
и твоих проклятий я не расслышу!

О, спасибо тебе, расстояние, что я
не увидел оленьих глаз,
когда он угас!..

Это тоже 1967 год.

И это лучший выбор. Потому что если хочешь тут жить
по-человечески — надо быть не зверем, а человеком.

5

Ночью 31 марта 2017 года позвонил Дмитрий Муратов, главред «Новой газеты», и сказал, что только что говорил с женой Евтушенко: ему остаются часы. Дал ее телефон.

Маша сказала, что пускают к нему уже свободно, но приезжать бессмысленно: чудом будет, если он доживет до утра. До утра он дожил. «Он не говорит, потому что лежит в кислородной маске, но всё слышит и понимает. Если вы хотите что-то сказать ему, я поставлю телефон на громкую связь».

И я стал думать, что можно сказать человеку, который долго был моим любимым поэтом и уж точно самым известным поэтом, пишущим по-русски; человеку, который страшно всех раздражал, хотя этого не заслуживал, — но, как сказал его сверстник и самый пристрастный исследователь Лев Аннинский, «рядом живет и работает вот такой графоман, но графоман мне неинтересен. А Евтушенко меня бесит именно потому, что он — родной».

Евтушенко был хорошим человеком — об этом говорили все, кто хорошо его знал, и упорнее всех Окуджава: он

добрый, повторял он, и это искупает всё. Я никогда не забуду, говорил он, как Евтушенко приходил ко мне в кабинет в «Литгазете», где я заведовал некоторое время поэзией. В кабинете был телефон. Он усаживался на стол и начинал названивать, устраивая множество дел своих дальних и близких приятелей, а иногда и вовсе не знакомых людей. (И в сознании всех этих людей он занимал важное место: разбирая в архиве Новеллы Матвеевой ее предсмертные дневники, я нашел запись: «Сегодня во сне долго спорила с Евтушенко, говорила ему, что он не видит, как унижают Россию, но он всё время отвлекался на приятелей».) Да, Евтушенко был хорошим человеком — со множеством раздражающих, отталкивающих и даже противных качеств; а Бродский, насколько можно судить по многим мемуарам, в том числе недавно опубликованным, и по переписке с Аксеновым, — был человеком плохим, но при этом необычайно привлекательным.

Процент качественных текстов у Евтушенко значительно ниже, и потому он так и не дождался своего Нобеля — хотя могли бы дать, не переломились бы, как-нибудь не меньше Дилана поэт, про других молчу. Катаев сказал ему: «Женя, перестаньте писать стихи, радующие нашу интеллигенцию. На этом пути вы не достигнете счастья». Но он достиг, хотя и шишек на него упало предостаточно; а кого тут еще радовать, кроме интеллигенции? Народ, может быть? К чести Евгения Александровича, таких пошлостей, как стихотворение «Народ» Иосифа Александровича, он не писал даже в ранние годы. «Рот, говорящий неправду, ладонью закроет народ» — каково!

Это он сказал, что, «если сотня, воя оголтело, кого-то бьет, — пусть даже и за дело! — сто первым я не буду никогда!». На самом деле, конечно, вопрос не в том, чтобы не становиться сто первым, а в том, чтобы стать вторым, рядом с тем, которого бьют; такова, скажем, цветаевская позиция. Но для той среды и эпохи, когда Евтушенко рос и начинал писать, уже и это — очень много. Он думал и говорил то, что многие не решались подумать и сказать, — и выразил себя с наибольшей полнотой, а в литературе ведь не так важна вкусовая безупречность. В литературе важна точность, и произнося «Евтушенко» — мы видим Евтушенко. Это и есть бессмертие.

Всё это я и попытался ему сказать в пяти предложениях. Если только вы не выкарабкаетесь, сказал я, хотя есть у меня предчувствие, что выкарабкаетесь... Но если

вдруг нет, я вам хочу сказать, что вы выиграли, что вы выбрали самую невыигрышную позицию — и все-таки выиграли, потому что вы писали живые стихи, а не мертвые. Смерть — присоединение к большинству, а к большинству присоединяться неприлично. Вы всю жизнь говорите о себе худшее — и потому вас всегда будут ненавидеть и любить, и это делает вас абсолютно живым. И говорить вашими цитатами тоже будут всегда, потому что вы отважились высказать самое мучительное и стыдное, и даже те, кто будет вас по-прежнему шпынять, будут способствовать вашей вечной жизни. И сколько бы всякого я про вас ни говорил, в том числе вам лично, я всегда понимал и буду понимать, что вы — явление великое, прилично такое говорить в глаза или нет.

И он улыбнулся. Маша мне об этом сказала.

Приложение
Интервью с Евгением Евтушенко в Переделкине
(июль 2011 года)

— Стихи про «Когда мужчине сорок лет» цитируют все. А «Когда мужчине восемьдесят» — что ему надо?

— Мне не восемьдесят.

— Но на будущий год юбилей.

— Я буду отмечать в тринадцатом, по паспорту. Не хочу спешить. Но вообще, когда мужчине восемьдесят, ему нужна понимающая жена — у нас с Машей в этом декабре серебряная свадьба, — и надеюсь, у меня есть еще двадцать лет впереди. Впрочем, не исключаю, что на девятнадцатом году этой двадцатки я попрошу еще — но пока мне кажется, что у меня придумано книг на двадцать лет плотной работы. Я заканчиваю роман «Город желтого дьявола» — название это не окончательное — типичный евтушенковский роман, каша-малаша, лоскутное одеяло, без четкого плана, но с вечной моей попыткой сказать всё сразу. Развивается он в двух планах: там мой побег на фронт после первого класса, когда мы с дочкой соседа добрались до Ясной Поляны, ненадолго попав в плен к немцам, — и одновременно первая американская поездка в шестидесятом. Кроме того, я хочу — считаю себя обязанным — написать роман о Кубе. Не воспоминания, а свободный роман. И антологию русской поэзии в пяти томах должен, наконец, выпустить — за это издание героически борются «Новые Известия», фонд

жены президента содействует, а между тем только сейчас — не сглазить бы — что-то сдвинулось.

— Вы пережили многих сверстников, и теперь вам приходится читать чужие дневники и воспоминания. «Дневник» Нагибина, «Таинственную страсть» Аксенова, полный дневник Чуковского, десятки других текстов — что за ощущение, узнаете ли вы себя?

— Чаше всего нет. Люди на себя лгут — Нагибин, например, оболгал себя страшно. Он был не такой, гораздо добрее и чище, только закомплексованный. Он чего только не написал там о Белле, которая после развода со мной за него вышла, — но я видел, как он на нее смотрел, особенно в начале романа: он ведь боготворил ее. Потом пишет: как может Женя — это про меня — при своем понимании людей и стихов всерьез слушать пустышку Поженяна... А Поженяна хотя и оглушал всех своими байками о фронтовых подвигах, но все эти байки оказывались правдой процентов на девяносто, и я видел, как тот же Нагибин любовался им. Вообще у него там все через одного — плохие люди, а плохих людей очень мало. Лично я встречал в жизни не больше десятка беспримесных злодеев.

— Я недавно слышал, как вы защищали партийного поэта и доносчика Анатолия Софронова, комсомольского секретаря Павлова, которого сами же в свое время и припечатали, — это уж, по-моему, какая-то избыточная терпимость.

— И у них бывали приличные поступки. У меня нет особых причин любить Софронова — он еще на вручении мне студбилета в Литинституте, в пятьдесят втором, сказал, что Евтушенко, наверное, «пидарас», потому что пришел напудренный. Ему непонятно было, что люди иногда запудривают юношеские прыщи. Но у Софронова ведь пересажали чуть не всю казачью родню, он выслуживался, замаливая прошлое, — а в 60—70-х многим помогал, печатая непроходимые вещи, в том числе мою «Корриду». Или Павлов: о нем и сам я говорил: «Когда румяный комсомольский вождь на нас, поэтов, кулаком грохочет, и хочет наши души мять, как воск, и вылепить свое подобье хочет...» Но тот же Павлов мог себя повести очень прилично. Была, скажем, поездка большой советской группы в Хельсинки на молодежный фестиваль, там неонацисты устроили провокацию: сожгли русский клуб, молодой балерине покалечили колено, — и как раз Павлов очень мужественно организовал сопротивление, не надеясь ни на какую полицию. Я потом об

этом ночью написал «Сопливый фашизм», его немедленно перевели и утром раздали всем делегациям. Кстати, Павлов от меня услышал про Жака Бреля — он туда приехал, на фестиваль, совсем молодым и мало кому известным, — и великий этот шансонье сумел приехать в Советский Союз и выступить, причем гонорары — кубическую пачку рублей — оставил мне для раздачи молодым русским художникам и вдовам запретных тогда Мандельштама и Булгакова, а гастроли его, которые и поныне всем помнятся, устроил всё тот же «ужасный комсомольский секретарь». В бескомпромиссности иногда есть величие — но чаще это прикрытие жестокости, глухоты, желания судить... Абсолютно бескомпромиссна, скажем, была моя вторая жена Галя, и я любил ее за это. Но она с себя, а не с других спрашивала больше. Мама, кстати, была такая же. Она с отцом рассталась, не простив ерунды — после его командировки в Ленинград нашла у него какой-то подарок. Сказала, впрочем, что всегда будет рада видеть его как отца Жени.

— Это уж чересчур, по-моему.

— Я ее судить не могу. Но вообще, будь возможность законодательно регулировать эту сферу, я бы запретил женщинам единственный вопрос: «А если бы я так себя вела?» Это вопрос неправильный, потому что тут нет одинаковости: женщина любит иначе. Ей не так свойственна мужская тяга к разнообразию, если, конечно, она не Дон Жуан в юбке, что есть уже случай патологический. А так — женщина может быть счастлива и с импотентом, потому что ее любовь скорее материнская. Маша младше меня на тридцать лет, а между тем, когда на меня ворчит, у нее появляются не только материнские, а и бабушкины интонации.

— Вам не кажется, что на ту же Беллу вы сильно повлияли как поэт — и что потом, избавляясь от этого влияния, она вредила себе?

— Мы расстались с Беллой по моей вине, я эту вину помню, до сих пор себе не простил, что ей пришлось делать аборт, — представляешь, если бы остался наш ребенок? Когда она потом наконец смогла забеременеть, уже в другом браке, десять лет спустя, — я денно и нощно молился, чтобы всё прошло хорошо. Влиял — что же? И она на меня, и поэт она была первоклассный, вспомни «Сказку о дожде», а ведь это из самого раннего... Много лет спустя она написала «Сон». Я знаю, что это обо мне, о том, как в ее кругу перебивают мне кости, а потом ей снится, что я умер, и она во сне кричит... Я ей за эти стихи был благо-

дарен больше, чем кому-либо и когда-либо. Я со всеми женщинами расставался вполне дружески: не поверишь, но когда двадцать пять лет назад я женился на Маше, Белла пришла в гости за несколько часов до торжества и в скромном фартучке помогала готовить стол... А с Джан, английской моей женой, Маша при встрече расцеловалась. Кстати, сын от Джан недавно женился, родилась у него прекрасная девочка Роза. Я дед, началась, стало быть, ирландская ветвь Евтушенков. Есть еще казачья, есть белорусская...

— Поэты редко ссорятся — обычно это удел графоманов. Тем не менее с Бродским вы рассорились насмерть — не понимаю: почему?

— Тут и для меня загадка, потому что поведение Бродского в этой ситуации ни в какую нравственную логику не укладывается. Ведь он был освобожден именно по моему письму прямо из Италии в наше политбюро, при прямой письменной поддержке ЦК компартии Италии, председателя ассоциации «Италия—СССР» художника Ренато Гуттузо и даже посла СССР в Риме Козырева. Мы с Васей Аксеновым одними из первых встречали Бродского в Москве после того, как его досрочно освободили. Он прекрасно знал о моей помощи ему и о подвиге журналистки Фриды Вигдоровой, чья стенограмма сделала его имя известным всему миру, за что Фрида поплатилась, потеряв журналистскую работу. Он знал и секретаря райкома тех мест, куда был сослан, — тот, рискуя головой, не только напечатал его стихи в районной газете, но и писал «наверх», прося сократить его срок. Но Бродский никогда не помянул добрым словом ни Фриду, ни этого секретаря. Он принадлежал к тем, кто страшно боялся быть вынужденно благодарным. А после его отъезда в США он сделал всё, чтобы «зарезать» своей внутренней рецензией роман боготворившего его Аксенова «Ожог» в американском издательстве, и распространял слухи о том, что я якобы участвовал в его «выпихивании» с родины. Став членом Американской академии искусств и узнав, что мне тоже предлагают эту честь, обратился с протестом-ультиматумом в академию. Когда его спросили о причине, он ответил: «Евтушенко не представляет русской поэзии». Ему спокойно ответили, что ни один поэт не может представлять всей национальной поэзии, и согласно его ультиматуму вывели из академии, а меня приняли. Евгений Рейн буквально вчера подтвердил мне, что прекрасно помнит, как в его присутствии в 1968 году я прочел ему и Иосифу только что написанное стихотворение

на смерть Роберта Кеннеди, где были строки: «И звезды, словно пуль прострелы рваные, Америка, на знамени твоём». Как среагировал Иосиф? Возмутился? Да нет, подумал и сказал: «А не пойти ли нам, ребята, расписаться в книге соболезнований в американском посольстве?» Мы так и сделали, и в «Нью-Йорк таймс» появилась информация о нашем визите в посольство, а после там же было напечатано это стихотворение. И вдруг после смерти Бродского мне передали копию его письма президенту Квинс-колледжа, где он за несколько лет до своей смерти протестовал против намерения принять меня преподавателем поэтического искусства, потому что якобы я «оскорбил американский национальный флаг» своими стихами. Я эту историю не люблю рассказывать. Но что же делать, когда его исследователи помалкивают о том, чье письмо освободило Бродского, и ни в одной из их книг не упомянуто о письме президенту Квинса, хотя даже его факсимиле было напечатано? Не страшно, когда поэты дискутируют. Жаль, когда они насмерть ссорятся. Думаю, в его случае это была трагедия человека, выросшего в такой системе, которая всем нам вбивала в головы, что мы должны быть 25 часов в сутки благодарны партии, правительству, марксизму-ленинизму, нашей школе, медицине, профсоюзам, классикам, нашим родителям, — и это в ряде случаев приводило к совершенно обратным результатам. Вдумайтесь, с каким сарказмом звучат пронзительные строки Бродского, что даже из его забитой глиной глотки будет раздаваться лишь благодарность. И не будем забывать о многих, кому сам Бродский помогал, не жалея сил.

— Вы 70 лет пишете стихи, и главным образом о себе — что, впрочем, для поэта нормально. Можете сейчас сказать, что вы за человек? Выделить главные качества?

— Если навскидку, то, во-первых, — любопытство. Это с детства. Мне всё надо было попробовать. Во-вторых — особого рода энергия, происхождение которой и для меня самого не всегда ясно. Она мне позволяет не только написать убедительный текст, но и повлиять на вещи, совсем, казалось бы, от меня далекие. Одна американская интеллектуалка, убежденная левачка, казавшаяся мне железной, вдруг среди разговора расплакалась, потому что речь зашла о детях. Она вышла замуж за своего университетского преподавателя, у него было несколько детей в первом браке, а во втором никак не получалось, и она очень тяжело это переживала. Тогда вдруг — при гостях, при Маше — я встал

перед ней на колени, приподнял на ней блузку и поцеловал ее в живот, вложив в этот поцелуй всю силу, какая у меня была. Сам не знаю, что это было такое. Просто я из всех сил попросил того, кого мы называем Богом, или природой, чтобы она смогла родить. Сейчас ее дочери двадцать три, я ее крестный отец. Меня подруга этой интеллектуалки просила о такой же помощи, но у меня от того напряжения так два дня потом болела голова, что я зарекся. Вообще эти мигрени пошли с детства — слишком много читал, и до сих пор после стихотворения, требующего особой концентрации, мигрень возвращается. Я научился в молодости с ней бороться — рекомендую, очень помогает. Попробуйте вышивать — крестиком, гладью. Все мои украинские рубашки, в которых я ходил в пятидесятые, расшиты собственноручно.

— Вы же понимаете, что над этой историей будут смеяться. Припомнят путинский поцелуй в пупок...

— Пусть смеются, я в этом драмы не вижу. Но говоря серьезно, я действительно знаю за собой способность пробивать некоторые стены, снимать табу с запретных тем... Если и есть у меня девиз, то это фраза Эмерсона (ее Камю любил): «Всякая стена — это дверь». Я написал сейчас стихотворение про разгоны демонстраций 31 октября — про то, как ОМОН крутит руки пожилой Снегурочке, — и уж конечно это сделано не для того, чтобы выразить личное сочувствие. В моем сочувствии Алексева — с которой мы даже не знакомы — и так может не сомневаться. Но я надеюсь таким образом заговорить ситуацию, прошибить стену. Это идеализм — но я понял еще в молодости, что идеализм и есть самая прагматическая стратегия.

Иногда, если ведешь себя, будто тебе всё можно, действительно становится можно. То ли начинают думать, будто за тобой кто-то стоит, то ли они там, наверху, втайне мечтают, чтобы кто-нибудь вслух сказал то, что они сами сказать боятся... Не знаю. Но вести себя действительно надо так, будто тебе можно. В 52-м, когда меня за плохую книгу «Разведчики грядущего» приняли в Союз писателей, я пришел туда на обсуждение новой книги стихов Николая Грибачева, называвшего себя «автоматчиком партии». Пожалуй, один из немногих действительно беспримесных злодеев, которых я встречал за жизнь. Там я эту книгу и свежие его публикации разнес в таких примерно выражениях: «Это не воровство, это поэтическая kleптомания!» В перерыве Сурков ко мне подошел и, сжав локоть, шепнул: «Мо-

лодец». Они его сами все тайно ненавидели, «автоматчика»... Бац! — через четыре дня в «Правде» разнос Грибачева. Появляется слух, что я «знал», что меня лично вызывал и инструктировал Сталин, что ему понравились мои «Разведчики»... Я выслушивал это о себе и ушам не верил: откуда?! Меня Межиров — веривший всему, в том числе мифам о себе, которые сам же выдумывал, — то ли в шутку, то ли всерьез спрашивал, полковник я или уже генерал.

— Вас это бесило?

— Забавляло. Я не люблю противостояния, уход в обиды, в ссоры, в конфронтации, мне больше нравится забытое ныне словечко академика Сахарова «конвергенция». И Ельцину не надо было разваливать Советский Союз, он просто не понимал, что делает, в своем безумном желании любой ценой отомстить Горбачеву. От конфронтаций не прибавляется в мире счастья, да и смысла... Расскажу тебе историю из шестидесятого года, когда первая большая писательская группа — с обязательным стукачом — отправилась в Штаты. Еще по московскому визиту Никсона — он привез Хрущеву послание от Эйзенхауэра и устраивал шумную презентацию пепси-колы, которой московская молодежь опивалась до рези в желудке, — я был хорошо знаком с легендарным американским фотографом Эдвардом Стейхеном. Он очень хотел увидеть быт московской семьи, а все боялись пригласить его к себе. Мы с Беллой не побоялись. Мы жили тогда в коммуналке за Войковской, в десятиметровой комнате, где почти ничего не было, кроме тахты. Эту тахту мы и предложили Стейхену. Он сказал, что прошел войну, снимал на Эльбе — и потому уляжется на полу. Когда мы утром проснулись, пионера американской фотографии в комнате не было. Мы страшно перепугались: ушел, ни слова по-русски не знает... Обнаружился он в кухне, где сосед варил самогон, помешивая щепкой, и угощал его, к обоюдному удовольствию. Отношения у нас сложились совершенно братские, хотя мне не было тридцати, а он подбирался к нынешнему моему возрасту, — и когда наша группа оказалась в Штатах, он устроил в нашу честь грандиозный прием. Мы поехали к нему — и тут нас задерживает типичный американский шериф: оказывается, ни американские группы в России, ни советские группы в Америке не могли более чем на 35 миль отклоняться от места постоянного проживания без согласования с Госдепом. А в воскресенье кому дозвонишься? И тут шериф говорит: ребята, мне и самому стыдно вас задерживать. Мы приду-

маем компромисс. Я вам сюда, на тридцать пятую милю, привезу Стейхена. И пионер американской фотографии на автобусе — с раскладными стульями, гостями и закусками — выезжает к нам в чисто поле, на тридцать пятую милю, где мы и пируем.

— Иногда мне кажется, что ваша доброта — во многом от самолюбования.

— Где ты нашел самолюбование? Я себе интересен, как любой другой человек, но я еще в середине семидесятых написал: у меня процентов семьдесят стихотворений — лом, хлам! Я предложил Чаковскому в «Литературке» сделать рубрику: писатели о своих недостатках. Хорошо, сказал он, ваша колонка у нас есть, а кто второй?

— Куда, по-вашему, повернет сейчас эстетика поэзии?

— Ты знаешь, это абсолютно не важно. Важно, чтобы брало за душу. Я замечаю интересную вещь: ведь у людей должна быть искорка в глазах, надежда какая-то. Сейчас я замечаю эту искорку — но главным образом у людей мало-приятных. У них есть и надежда, и перспектива, и тайное веселье. А у людей безоговорочно хороших глаза потускнели, и это не очень хорошо. Надо бы нам опять начать серьезно относиться к нашей профессии. Аудитория, как женщина, не прощает одного.

— Чего?

— Скуки.

Андрей
ВОЗНЕСЕНСКИЙ

1

Вознесенскому из шестидесятников повезло, пожалуй, меньше всех, — по крайней мере на сегодняшний день, — потому что прослойка, о которой и для которой он писал, исчезла. Поэтому судить о его задачах и о смысле его стихов мы можем лишь весьма приблизительно: ему как бы не на кого опереться, его слово повисает в воздухе. Вознесенский прочнее других — прочнее даже, чем Евтушенко, — привязан к советскому контексту и затонул вместе с этой Атлантидой, чем предопределен и трагизм его позднего мироощущения, нараставшее одиночество:

Эпоха глухонемая.
Тону. По поэме круги.
Друзья меня не понимают.
А кто понимает — враги...

На крыше антенка, как скрепка,
Пришпилит из неба тетрадь.
И нет тебя, Нина Искренко,
Чтоб было кому почитать.

Происходило это не потому, что он так уж остро реагировал на современность — формально и тематически; как раз от газетности он отстранялся, хотя отнюдь ею не брезговал и писал иногда «стихи прямого действия» — «Ах, министр, не пестициды!» и тому подобное. Но дело в том, что герои и читатели его стихов исчезли, когда переломилось время. 1968 год, почти официальный конец «оттепели», их смертельно ранил, а 1991-й, как оказалось, добил. И в этом была особая горечь их удела — что наступление полусвободы было первым ударом, а свобода стала последним. Потому что в этой свободе им не было места, они ей были

попросту не нужны. Из всего Вознесенского нам понятна, пожалуй, только эта трагедия, то есть поэзия последних пятнадцати лет, продиктованная его поражением. Но поэзия с 1958 по 1991 год, в которой он был бесспорным лидером, в которой он временами достигал, пожалуй, величия, — существует как реликт: она многое говорит о времени, но вне этого времени почти непонятна. Что-то вроде таблицы с древней надписью: видно, что осмысленный текст, а кому и про что — мнения расходятся до противоположных.

Кто был аудиторией Вознесенского? Элита советской гуманитарной, но прежде всего технической интеллигенции: условно говоря, Дубна, которая для советских шестидесятых вообще многое значила. Советский Союз был отнюдь не идеален для жизни, да что там — невыносим; но для работы — хоть и не для всякой — он был устроен идеально, как огромная и сравнительно благоустроенная шарашка. Советский Союз был хорошим местом для ученых, о которых точно сказал академик Арцимович: «Наука есть способ удовлетворения личного любопытства за государственный счет». За государственный счет удовлетворялось прежде всего любопытство естественно-научное, способное дать нечто полезное, вроде атомной бомбы. Сами физики об этом пели, пародируя Окуджаву: «Как славно быть совсем простым ученым, доверием народа обласканным! Как славно быть совсем простым ученым, пока еще ни в чем не уличенным!» Это была не только привилегированная, но и самая совестливая прослойка (поскольку в России совестливые вырастают именно из привилегированных: у них есть время и силы на совесть, есть чувство собственного достоинства, непривычка прогибаться). Это была элита, состоявшая из профессионалов, — а в России подлинной элитой могут быть только профессионалы: их нечем заменить, без них станет некому обслуживать систему, и потому они позволяют себе иногда грубить начальству в ответ, а иногда даже, страшно подумать, и первыми.

Это были главные читатели и почитатели Вознесенского. Сам он потом в интервью мне (для газеты «Консерватор», последней попытки договориться с почвенниками, исходя из надежды, что есть же среди них интеллектуалы) говорил, что безмерно уважал этих людей, пока не осознал в полной мере, что они ковали смертельное оружие. Они тоже это сознавали, как Сахаров, и шли в диссиденты — но не все и не всегда. Им хотелось познавать, строить свою прекрасную физику (бомбы — это хорошая физика, по сви-

детельству профи). Советский Союз давал им возможность углубляться в свои узкие сферы, и разрушать его они не хотели. Их прилично кормили, им очень хорошо платили, но главное — они с интересом и высокой продуктивностью работали. Эти физики любили лирику, их любимым лириком был Вознесенский. Его приглашали на биостанции, в лаборатории, в НИИ, там он вдыхал тот озон высокоинтеллектуального общения, без которого его поэзия — поэзия высоких скоростей — не существовала. К физикам он чувствовал больше тяготения, чем к гуманитариям, потому что они были честнее. Он был поэтом молодых технократов, носителем и воплощением главных их черт.

2

Что это были за черты?

Прежде всего скорость. Метафора — главный ускоритель поэтической речи. Метафора у Вознесенского не самоцельна (хотя бывает некоторый форс по этой части, что скрывать), просто это способ так разогнать речь, чтобы в ушах свистело, и вообще главная его тема — скорость: мотоциклисты в белых шлемах, как дьяволы в ночных горшках. Мимо санатория реют мотороллеры: осень, небеса, красные леса. Мы животные, твое имя людское сотру, лыжи водные распрямляют нас на ветру. И — целый вальс, писанный этой же короткой строкой: зеленые в ночах такси без седока, залетные на час, останьтесь навсегда. Всё человечество разогнано до страшной скорости, и уже в «Озе», — знаменовавшей собой некую ретардацию, замедление на его поэтическом пути, — сказано скептически: «Раб стандарта, царь природы, ты свободен без свободы, ты летишь в автомашине, но машина — без руля...»

Быстроумие, идеальная память на свои и чужие тексты, знание всего мирового авангарда — первая черта этого поколения и Вознесенского как главного его поэта. С этим тесно связана вера в прогресс, установка на него, поклонение будущему. Он был футуристом после футуристов, общался с ними, мировоззренчески зависел от них в гораздо большей степени, чем от Пастернака; точнее, от Пастернака он стал зависеть гораздо больше, когда сам оказался в пастернаковской ситуации — вне времени. Определяющая разница, однако, в том, что Пастернак оказался футуристом скорее случайно, так проще было заявить о себе, мировоззрение его скорее традиционалистское, а если он и ломает



Голуби над Кремлем. Фото В. Лагранжа, 1962 г.



Никита Хрущев на съезде партии. 1961 г.

Советские танки в Праге. 1968 г.





Галич на концерте

Эдуард Асадов с женой





Владимир Высоцкий и Марина Влади. Крузиз на теплоходе «Грузия»

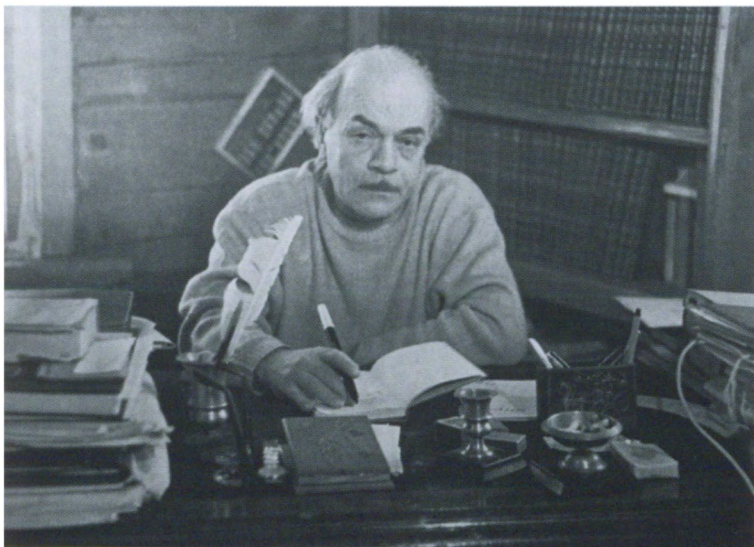
Высоцкий с Ларисой Лужиной в фильме «Вертикаль»





Борис Слуцкий на концерте Булата Окуджавы

Давид Самойлов у себя дома

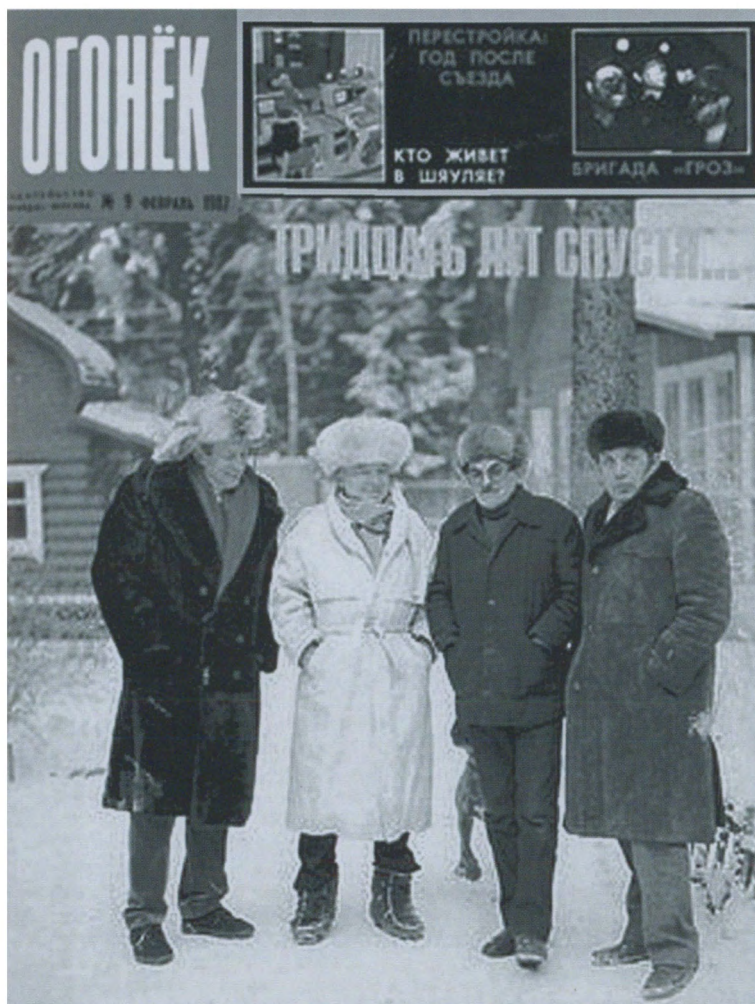




Евгений Евтушенко
первым вывел поэзию
на стадионы

Евтушенко
в издательстве
«Молодая гвардия»





Поэты шестидесятых на обложке «Огонька»: Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Булат Окуджава, Роберт Рождественский



Молодежь у ГУМа. Фото В. Ахломова, 1964 г.





На поэтическом вечере: Булат Окуджава, Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский

Хрущев разносит Андрея Вознесенского на своей встрече с интеллигенцией





Евтушенко
и Ахмадулина:
молодые супруги



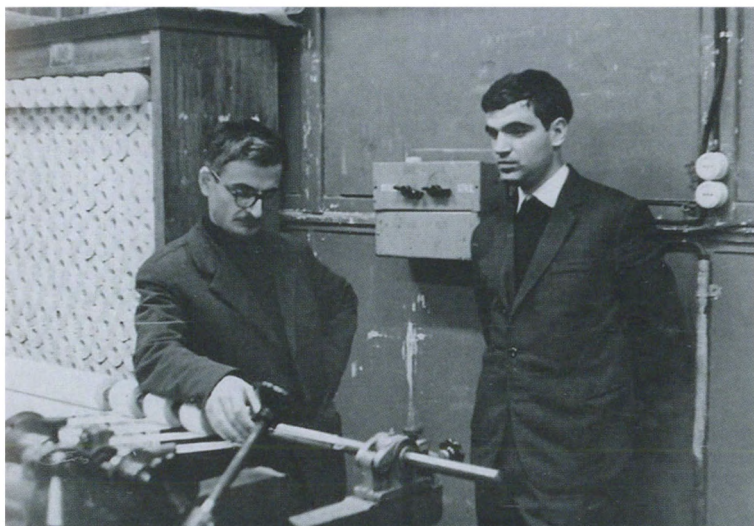
Белла
и Михаил Шемякин



Новелла Матвеева



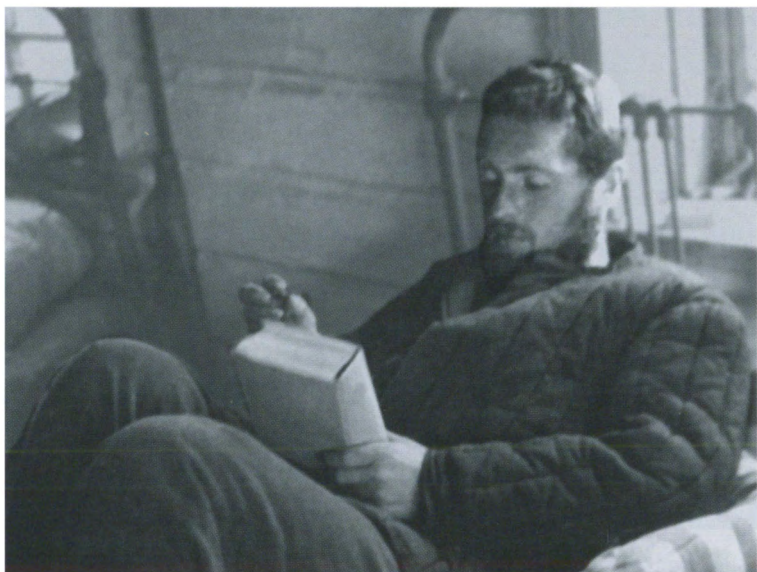
Матвеева с мужем
Иваном Киуру



Геннадий
Шпаликов
и Марлен
Хуциев



Шпаликов
и его жена
Инна Гулая



Иосиф Бродский в северной ссылке

С Евгением Рейном





Нонна Слепакова

Слепакова в гостях у Дмитрия Быкова и его жены Ирины Лукьяновой





Москва, Ленинградский проспект. Фото В. Лагранжа, 1964 г.

эту традицию, то в духе Толстого, а не в духе Маяковского или Хлебникова. Вознесенский же — футурист по интонации, мироощущению, пафосу радикального переустройства, прежде всего артистического и технического (революции, конечно, — да, но пусть это будет научно-техническая революция, НТР, главный лозунг шестидесятых): «Мы — противники тусклого. Мы приучены к шири — самовара ли тульского или Ту-104». А как это соотносится с традицией? А он и традицию так понимал, в самом что ни на есть футуристическом духе, и это понимание верное, потому что России искусственно навязан образ исконно-посконной, лампадной, кондовой-избяной-толстозадой. Это чисто идеологический конструкт славянофилов, Бенкендорфа, Уварова, обретший новую жизнь при Победоносцеве; реальная Россия авангардна, и не случайно Вознесенский так вцепился в работы Бориса Раушенбаха о перспективе в древних русских иконах. Это писал Раушенбах, математик, физик, строитель ракет, прошедший через ГУЛАГ и шарашку, — словом, человек того карасса, который Вознесенского особенно ценил и к которому сам Вознесенский принадлежал — психологически, а не биографически. И этот человек просчитал, что русская икона — авангардна, что в ней предсказаны открытия, до которых дозрел только XX век!

Вытянуть Россию в авангард, сменить имидж, отнять патриотизм у «русской партии», стереть с авангарда ярлык космополитического и буржуазного — это одна из главных задач Вознесенского, хотя слово «задача» отдаст умозрением: он действительно так это понимал. (Одновременно Лев Мочалов, поэт и искусствовед, увидел в русской революции этот же древнерусский пафос, написав о живописи Петрова-Водкина как об иконе нового типа; как видим, это было не поветрие, а серьезная и перспективная школа. И в самом деле, мало что в русской литературе авангарднее «Слова о полку Игореве».) Для России ключевое понятие как раз не медлительность, не тугодумность, не пресловутая «раздумчивость и неторопливость» — нет, попытка навязать ей образ квашни с кислым тестом как раз бесперспективна. «Русская партия» вдрызг проиграла шестидесятые годы, оставшись (как, впрочем, и либералы) на побегушках у партийных жрецов. Частичный реванш Кожинов и иже с ним взяли в семидесятые, поднимая на щит немногих одаренных единомышленников вроде Распутина и Юрия Кузнецова, — и то не преуспели.

Понимание Ленина как явления глубоко национально-го и революции как органически русской — весьма актуальная тема и по нынешним временам, когда революцию опять пытаются представить происками евреев и международных разведок. Ни черта вы не понимаете в России, ребята-почвенники, и сами вы не русские, а просто глупые. Вы думаете, ваша тормознутость — национальная черта? Да Россия за сто лет прошла путь от «Ябеды» Капниста до «Вишневого сада», путь от классицизма до абсурдизма, на который у Европы ушло полтысячелетия. Россия долго запрягала, но в XIX веке поехала так, что, как грится, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства. Сталин ее затормозил, авиаконструкторов пересажал (так что в космос она полетела не благодаря, а вопреки ему), — но Королев и Раушенбах и в шарашках продолжали обсчитывать траектории, а в шестидесятые мы разогнались снова. Потом нас опять затормозили, этим сильно истожили, но остановить не получится, даже и не надейтесь, нынешние идеологи консерватизма и традиции. Снесем, не оглянемся.

Еще одна главная черта Вознесенского, тесно связанная с этой тягой к высоким скоростям, — очень русская и очень христианская, уже вполне пастернаковская радость обновления. Это не восторг от разрушения как такового — иначе Вознесенский ничем не отличался бы от левака с французских баррикад; это еще и умение терять, и пастернаковская свобода — «О как мы молодеем, когда узнаем, что горим...» В этом радостном разрушении собственной жизни — весь пафос «Пожара в Архитектурном»:

Пожар в Архитектурном!
По залам, чертежам,
амнистией по тюрьмам —
пожар, пожар!

А мы уже дипломники,
нам защищать пора.
Трещат в шкафу под пломбами
мои выговора!

Прощай, архитектура!
Пылайте широко,
коровники в амурах,
райклубы в рококо!

О юность, феникс, дурочка,
весь в пламени диплом!

Ты машешь красной юбочкой
и дразнишь язычком.

Прощай, пора окраин!
Жизнь — смена пепелищ.
Мы все перегораем.
Живешь — горишь.

...Всё выгорело начисто.
Милиции полно.
Всё — кончено! Всё — начато!
Айда в кино!

Это стихотворение — один из блистательных примеров его скорости и лаконизма, умения в десяток слов вложить главное; и действительно, «жизнь — смена пепелищ», потому что иначе это не жизнь. Ломать — это строиться заново, и главный пафос советской поэзии рубежа пятидесятих—шестидесятых — это снос старых домов и бараков, строительство новых районов. Хрущевка ведь стала символом дискомфорта и затхлости только тогда, когда перестояла свое, — а сносить уже разучились, не верили никаким обновлениям. Тогда же и Новелла Матвеева («Водосточные трубы»), и Окуджава («Старый дом»), и Арсений Тарковский («Дом напротив») воспели эту ломку, и всем верилось, что на смену старью идет чистая и свободная жизнь. (Увы, в гибнущих системах обновление редко ведет к улучшению; но последняя ломка, в которую верили, была хрущевская, и она же была последней, которая кое-что улучшила. Дальше с каждой новой перестройкой система не столько обновлялась, сколько упрощалась — и сегодня доупростилась до того, что ресурса на обновление у нее уже не осталось. Следующая перестройка грозит обернуться просто распадом, а вырастет ли что-нибудь на этом пепелище — вопрос; вот и тянем, хотя уже невыносимо.)

И при этом Вознесенский был традиционным лириком, со всеми обычными лирическими темами — любовь-разлука, смерть-бессмертие, поэт-поэзия, — и отличался от сверстников и современников разве что вот этой скоростью мысли — да качеством исполнения. И это тоже сближало его с прослойкой, для которой он работал: им казалось, что на СССР можно работать качественно, можно найти нишу, в которой мы будем независимо делать свое дело. Государство дает нам возможность развиваться в избранном нами направлении, — ну и ладно, и большего мы от него не тре-

буем; наше дело — и смысл бытования всего этого государства — не благодать для всех (ее не бывает), а качественная наука и хорошее искусство. Летали в космос, открывали новые химические элементы, писали отличные стихи.

Как вы заметили, я игнорирую здесь слишком известную историю, когда на Вознесенского в 1963 году наорал Хрущев. Когда на тебя орет глава ядерной державы — это сильное впечатление, Вознесенского тогда отпоил водкой Солоухин, но и сам поэт держался достойно; всерьез он, кстати, не обиделся — потому что понимал, что Хрущев не зверь. Это стоило ему, конечно, некоторых неприятностей, в том числе внезапной отправки на военные сборы — где молодые лейтенанты, обожавшие его стихи, максимально скрасили ему трехмесячное пребывание на службе; ценным результатом этого призыва стало прозрачное по смыслу стихотворение «Сквозь строй», якобы про Шевченко. Но тогда депрессии не было, ибо был читатель, чувствовалась его поддержка: «Мне ради этого легки любых ругателей рогатины и яростные ярлыки».

Тип этого читателя — молодого, а часто и немолодого технократа, немного циника, а в душе глубоко сентиментального человека — Вознесенский дал в стихотворении «Монолог рыбака»: оно до того наглядно, что просится в антологию, в хрестоматию шестидесятых, и наивное самодовольство главного героя не должно нас обманывать — мы примерно знаем, что с ним будет:

«Мотаются мотоботы,
как уголь, горит вода —
работа!
работа!
Всё прочее — лабуда.

Да здравствует же свобода,
нужнейшая из свобод,
работа,
работа —
как праздничный ледоход.
И где-то над циклотроном
загадочный, как астроном,
сияя румяной физией,
считая свои дробя,
Вадик Клименко,
физик,
вслушивается в тебя.

Он, как штангист, добродушен,
но Вадика не тревожь —
полет звездопадов душных,
расчет городов и рош
дрожит часовым механизмом
в руке его здоровенной —
не шизики —
а физики
герои нашего времени!..

...А утром, закинув голову,
вам милая шепчет сон,
и поры пронзит иголочками
серебряными
озон...

Ну, впрочем, я заболтался.
Ребята ждут на баркасе...»
Он шел и смеялся шурко.
Дрожал маяк вдалеке —
он вспыхивал, как чешуйка
у полночи на щеке.

Это «я заболтался», типа нечего болтать, надо работать, — тоже наивно и тоже самодовольно. Такой вот интеллигентный рыбак, который дружит с физиками, — вероятно, устроился на сейнер, как кто-нибудь из героев «Звездного билета», но этим людям ведь не принципиально, где самоутверждаться: они всем докажут, что умеют всё. И этот персонаж в шестидесятые не то что преобладал, но был главным. И его простительное самодовольство, высокомерие относительно старших, уверенность, что у него-то получится, — всё, что раздражало в молодых технократах, — всё это кончилось, и Вознесенский это зафиксировал первым. Ему дано было увидеть гибель своего героя и читателя, и об этом написал он поэму, которую биограф его Игорь Вирабов считает лучшей — «Лед-69».

Это вещь рубежная, переломная, многими тогда не понятая — да и до сих пор из самых шифрованных. Вознесенский, впрочем, ничего специально не шифровал: он мне сам в интервью однажды с некоторым недоумением сказал: «Пишу я, как ни наивно это звучит, по вдохновению». Умозрений у него в самом деле мало. «Лед» — реквием по молодому биологу Светлане Поповой: она пошла в поход на Кольский полуостров, заблудилась вместе с другом и, не давая ему заснуть холодной ночью, несколько часов кряду чи-

тала ему Вознесенского. Друга она спасла, вытащила, а сама погибла. Родители показали Вознесенскому ее фотографию и сборник «Антимиры», с которым она не расставалась.

(Сквозь экран в метель летели лыжники,
вот одна отбилась в шапке рыженькой.
Оглянулась. Снегом закрутило
личико калмыцкое ее.)
Господи! Да это ж Катеринка!
Катеринка, преступление мое.

Потерялась, потерялась Катеринка!
Во поле, калачиком, ничком.
Бросившие женщину мужчины
дома пробавляются чайком.

Оступилась, ты в ручей проваливаешься.
Валенки во льду, как валуны.
Катеринка, стригунок, бравадочка,
не спасли тебя «Антимиры»!

Спутник тебя волоком шарашит.
Но кругом метель и гололедь.
Друг из друга сделавши шалашик,
чтобы не заснуть и обогреть...

Он попытался, конечно, объяснить — и читателю, и цензуре, но думаю, что и себе, — это всемирное наступление льда как экологическую катастрофу. Но это наивное объяснение никого не обмануло, и понятно было, что после 1968 года лед пошел во всеобщее, планетарное наступление. Связано это было не только с конкретными событиями, но и с переменой всего вектора истории. Его герои и читатели вмерзали в этот лед, и ему предстояло идти дальше в одиночестве, вне среды. Поэма получилась автоэпитафией, и потому так слезно звучит финал — едва ли не лучшие его строки за всю жизнь, — что он и о себе:

На асфальт растаявшего пригорода
сбросивши пальто и буквари,
девочка в хрустальном шаре прыгалок
тихо отделилась от земли.
Я прошу шершавый шар планеты,
чтобы не разрушил, не пронзил
детство обособленное это,
новой жизни
радужный пузырь!

Из краха надежд, из краха «оттепели» все выкарабкивались по-разному. Евтушенко стал клеймить американский империализм. Шедевры еще случались, но в целом его поэзия семидесятых—восемидесятых производила впечатление суррогата, не слишком даже озабоченного иллюзией подлинности. Ахмадулина всё дальше уходила в маньеризм, в фантазии, стилизации — в общем, как мне кажется, засахаривалась. Окуджава перешел на историческую прозу. Про эволюцию Рождественского говорить горько, да это и не тема, в сущности, — он оказался по масштабу меньше знаменитых сверстников, хотя под конец словно проснулся. Вознесенский на этом фоне выглядит вполне хорошо. Именно в семидесятые он написал свое лучшее, трагическое, свободное от всяких иллюзий. Он лучше многих понимал, что «оттепели» не хватало глубины, что она не столько задыхается, сколько выдыхается. Лев Аннинский тогда абсолютно точно сказал, что переход шестидесятников к поэме знаменует собой тупик, потому что новые пространства осваивает лирика, а поэма — отступление.

Сколь ни авангардна и ни увлекательна «Оза», сегодня многое в ней смотрится скучно. Вообще Вознесенский написал тогда несколько поэм — «Даму трэф», «Авось», — в которых есть отличные куски, но нет целого, есть оскопчатость, растерянность. «Авось» вообще помнится главным образом благодаря рок-опере — без преувеличения великому спектаклю, созданному Вознесенским, Рыбниковым и Захаровым в Ленкоме и идущему по сию пору с аншлагами. Но настоящее обретение себя произошло, на мой взгляд, в сборнике 1979 года «Соблазн» — черной глянцевой книжке, которую я считаю лучшей у Вознесенского за всю его 50-летнюю карьеру (и такой ценитель, как Владимир Новиков, со мной солидарен). «Соблазн» был обретением новой интонации — а именно трагической. Вознесенский этой трагедии не боялся, он решил посмотреть ей в лицо; трагедией этой было постепенное расчеловечивание страны, утрата всего, за что ее стоило терпеть. Это были прежде всего очень хорошие стихи — таких хороших тогда почти никто не писал. У него вообще в семидесятые было несколько жемчужин, гораздо лучше ранних стихов: до сорока он нипочем не написал бы «Не возвращайтесь к былым возлюбленным», с их гениальной многозначностью — «Былых возлюбленных на свете нет!», в том смысле, что они для нас навеки умер-

ли, — но и в том, что возлюбленные былыми не становятся. В «Соблазне» эти шедевры сконцентрированы; сильнейшее стихотворение там, на мой взгляд, «Уездная хроника» — частью белые, частью рифмованные ямбы, где сквозь судьбу Анечки-официантки проступает судьба России.

— Он бил ее в постели, молотком,
вьюнчек, малолетний сутенер, —
у друга на ветру блеснули зубы. —
Ее ассенизаторы нашли.
Ее нога отсасывать мешала.
Был труп утоплен в яме выгребной,
как грешница в аду. Старик, Шекспир...

Она летела над ночной землей.
Она кричала: «Мальчик потерялся!»
Заглядывала форточкой в дома.
«Невинен он, — кричала, — я сама
ударилась! Сметана в холодильнике.
Проголодался? Мальчика не вижу!» —
и безнадежно отжимала жижу.
И с круглым люком мерзкая доска
скользила нимбом, как доска иконы.
Нет низкого для Божьей чистоты!

Ты утонула в наших головах
меж новостей и скучных анекдотов.
Не существует рая или ада.
Ты стала мыслью. Кто же ты теперь
в той новой, ирреальной иерархии —
ключок ничто? тычиночка тоски?
приливы беспокойства пред туманом?
Куда спешишь, гонимая причиной,
необъяснимой нам? зовешь куда?

За счет чего он удержался в семидесятые и в первой половине восьмидесятых — во времена довольно гнилые? В России всегда после разгромленных революционных подъемов наступает период богоискательства, в этом смысле наш советский серебряный век подлинно повторился при застое. Расцвет искусств — тоже компенсация (и следствие) общенациональной депрессии. У Вознесенского был период религиозной лирики — точнее, бессознательно религиозна его лирика была всегда, но тут в ней явно проступают христианские мотивы. Это и понятно: христианство остается именно тогда, когда больше не остается ничего, это религия последних времен и последних слов. Нечего

больше было противопоставить разлагающимся советским и интеллигентским идеалам, не из чего больше делать образ России, которая в очередной раз испугалась собственного прорыва. Потому-то он и твердил: «Есть русская интеллигенция, есть!» — хотя интеллигенция, прямо скажем, в это время скисала в конформизме.

Ну и, конечно, существенной его темой была именно попытка сквозь все советские недоговорки, сквозь паллиативы эпохи прорваться к настоящему масштабу, к собственному максимуму. Началось это еще под занавес «оттепели». Недавно опубликованы дневники Александра Гладкова конца шестидесятых, там дикое раздражение от фрагментов поэмы Вознесенского «Зарев» — впоследствии «Осеннее вступление». А на что раздражались? Подозреваю, попытка Вознесенского форсировать голос действительно оставляла ощущение безвкусицы, — а как еще было кричать, не форсируя? Иногда на истерике удается доораться до своего максимума, и то, что так не нравилось многим современникам, — Гладков зафиксировал и коллективное осуждение, — было, с точки зрения потомка, просто хорошими стихами. Иногда саморекламой кажется обычное стремление работать хорошо.

Развяжи мне язык, Муза огненных азбучищ.
Время рев испытать.
Развяжи мне язык, как осенние вязы развязываешь
в листопад,

как, приняхиваясь к ветру,
к мхам под мышками голых берез,
воют вепри.
Значит, осень всерьез.

Развяжи мне язык — как снимают ботинок,
чтоб ранимую землю осязать босиком,
как гигантское небо эпохи Батыя
сковородку Земли, обжигаясь, берет языком.

Освежи мне язык, современная муза.
Водку из холодильника в рот наберя,
напоила щекотно, морозно и узко!
Вкус рябины и русского словаря.

Онемевшие залы я бросал тебе под ноги вазами,
оставляя заик,
как у девки отчаянной, были трубы мои перевязаны.
Разреши меня словом. Развяжи мне язык.

Это физиологично, но как иначе? Физиологизмы эти тоже сомнительны с точки зрения вкуса, но пришло время рева — где уж тут соблюдать вкус? Вообще-то у Вознесенского пошlostей нет или очень мало, — но тут ему сознательно захотелось вырваться за рамки, и это его чувство сегодня понятно. Вообще благо нынешним временам уже за то, что кое-какие эмоции семидесятых—восьмидесятых, совершенно было утраченные, вернулись — и позволили нам понять кое-что из той поэзии. А заодно и кое-что из современности.

Я не рассматриваю здесь другой распространенный сюжет — отношения Вознесенского с Бродским, который злобно его спародировал в «*Post aetatem nostram*»: кстати, стихи «Уберите Ленина с денег» и поэма Бродского сейчас, на мой вкус, одинаково мертвы, хотя поэма гораздо эффектнее и попросту совершеннее. Два поэта как-то не особенно друг друга замечали, и правильно делали. Бродский в интервью отзывался о Вознесенском очень резко, но хорошо он отзывался только о тех, кто ему не мешал. Вознесенский всегда отзывался комплиментарно, но он вообще ни о ком не говорил плохо, что немного раздражало. Но он мог себе это позволить, ибо соперников не видел, потому, возможно, и сохранил добрый нрав.

4

Он вообще был удивительно хорошим человеком. Трудно представить себе количество людей, зачастую совершенно бездарных, которым он помог — абсолютно бескорыстно, ибо пиаровский эффект такой помощи стремился к нулю. Иногда говорят, что он хвалил от равнодушия — это ведь ему ничего не стоило. Охотно верю. Я сам оказался в Союзе писателей — сразу после путча, когда списком приняли человек сто, — просто потому, что незадолго до этого показал Вознесенскому «Черную речку», ему понравилось, он меня и вписал. Но лучше равнодушно и от нечего делать помогать, чем так же от нечего делать вредить.

С ним интересно было разговаривать, он был равен своим стихам. Много было разговоров о том, что он лепит имидж, пестует славу, — Довлатов пустил байку о том, как Вознесенский перед иностранцами обтирается снегом на даче; он над ней сам смеялся. Вообще разговорам о тщеславии не было конца, и они касались всех шестидесятников (кроме, пожалуй, Матвеевой с ее отшельничеством и Мориц

с демонстративным аутсайдерством): на это сам Вознесенский отвечал очень убедительно. Слава на пользу, говорил он, потому что когда на вас наведены все прожектора — у вас меньше соблазна сделать подлость. Ведь на вас смотрят. Улыбайтесь, повторял он, ваши враги с вас глаз не спускают. И в самом деле — страшно подумать, от какого количества грехов шестидесятники спаслись благодаря именно этой публичности: они были с юности облучены славой, это продлевает жизнь, но главное — страхует от множества неприличных поступков. Тот, кто заботится о публичности своей жизни, на самом деле гарантирует себе прикосновенность частной жизни, ее абсолютную прозрачность. «Наша жизнь — как дом без фасада. Держись, Васята!» — писал он Аксенову (так звучал первый вариант, он его потом переделал). Тщеславие шестидесятников было продолжением футуристической программы слияния жизни с искусством: абсолютная публичность, эстрадность самого быта. За их разводами, романами и детьми следили, как за семейными перипетиями кинозвезд, и в этом они тоже продолжали линию жизнетворчества, которая на самом деле вполне в духе модерна: вмешаемся искусством в жизнь, сотрем границы, «площади — наши палитры!». Маяковский фактически вынес постель на эстраду, и это не эксгибиционизм, а понимание, что искусство и жизнь в подлинной эстетической утопии сливаются. Иначе неинтересно, да и нечестно.

Я его однажды спросил: вы авангардист, а жизнь ведете довольно скромную, никаких эскапад, попок, минимум романов... Ну, ответил он с усмешкой, надо же чем-нибудь выделяться. Богемности — не было; вызов — безусловно был. Не только в откровенных стихах, в матерной пародии на «Ворона», вошедшей в «Озу», в провокативном «Метрополе», где он поучаствовал, — но и в совершенно несоветском поведении, в американских симпатиях, в наглом самоуничтожении.

Но верю я: моя родня,
Две тысячи семьсот семнадцать
Поэтов нашей федерации
Стихи напишут за меня:
Они не знают деградации.

И это хулиганство никуда не девалось с годами: уже при Лужкове было написано — «Вот две башни, как два пальца, над Москвой торчат грозя. Уркаган блатной пытается небу выколоть глаза».

А что он грешил иногда газетчиной — так грех ли это? «Можно и не быть поэтом, но нельзя терпеть, пойми, как кричит полоска света, прищемленная дверьми». Дай Бог всем такого тщеславия, если считать это желанием отметить, но корни тут другие.

Из всего, что им написано, популярнее всего даже не «Миллион алых роз», а «Ты меня на рассвете разбудишь»: остается то, что совпадает с наиболее распространенной и при этом трудноуловимой эмоцией. Безвыходная, беспомощная печаль, какая бывает во сне, — а это стихотворение ему именно приснилось, в чем он несколько смущенно признавался, — вот это он зафиксировал, и любовь у него всегда соседствует с жалостью, с невыносимой грустью. И эта высокая эмоция звучит во всех его лучших вещах — и в самом светлом и печальном четверостишии из «Соблазна», после которого я полюбил его на всю жизнь:

Как божественно жить, как нелепо!
С неба хлопья намокшие шли.
Они были темнее, чем небо,
И светлели на фоне земли.

Приложение
Интервью с Андреем Вознесенским в Переделкине
(март 2010 года)

С Вознесенским я в его последний год разговаривал несколько раз — в больнице, на панихиде по Аксену, на вечерах, куда он приходил. Разговоры длились минут по пятнадцать, не больше, потому что не хотелось его утомлять. Но странное дело — на людях он чувствовал себя лучше. Это и давняя эстрадная выучка, и внутренний кодекс чести: никто не должен видеть, каково тебе на самом деле...

— Андрей Андреевич, прежде всего примите мое восхищение. Вы доказываете, что поэт — звание и подтверждать его надо не только текстами, но и личным мужеством.

— Тут восхищаться незачем, это норма. После того как держался раненый Пушкин, после героических последних месяцев Пастернака — что добавишь? Я в относительном комфорте, меня не травят, слава богу, отношения с царем выяснять не надо... Две мучительные вещи — приступы, когда теряешь голос, и почти постоянная боль. Поэту трудно без голоса. Я всегда любил читать, многие вещи расчи-

таны на устное исполнение. Это надо произносить, или петь, или молиться вслух — всё это вещи голосовые. А боль плоха тем, что не вырабатывается привычка, нельзя приспособиться. Но есть навык, я умею сопротивляться — что-то бормочешь про себя, стихи и тут помогают. И кстати, вот эти вечные упреки в эстрадности, которые сопровождали наше поколение с первых шагов. Они вызывались, конечно, тем, что все эти чтения у памятника Маяковскому, а потом стадионные овации и вечера с конной милицией воспринимались политически, а был ведь у этого один важный человеческий аспект, о котором мало говорят. Шумная слава, все ее ругают, она якобы ужасно вредит, но по крайней мере в одном смысле она хорошо влияет на судьбу: когда на тебя устремлено много глаз, у тебя сильный стимул вести себя по-человечески. Больше шансов не сподличать. Соблазн — в хорошем смысле — сделать красивый жест, совершить приличный поступок: люди же смотрят! И враги тоже смотрят. Поэтому улыбайтесь. Пример нашего поколения тут довольно убедителен: среди тех, кого действительно знали, за кем следили, — никто не замечен в подлости. Ошибались все. Приличия помнили тоже все.

— Кстати, о «Соблазне» — лучший ваш сборник, по моему.

— Не знаю, лучший ли, но из всех своих периодов я действительно больше люблю вторую половину семидесятых и, может быть, кое-что из поздних девяностых, из того, что вошло в том собрания, обозначенный «Пять с плюсом». Там уже чистый авангард, без заботы о том, что скажут.

— Спрашивал вас об этом двадцать лет назад и повторяю сейчас: не разочаровались ли вы в авангарде? Во-первых, кое-где он выродился в прямое сотрудничество с государством, как у футуристов. А во-вторых — выродился, и я не знаю, продолжится ли...

— Что касается сотрудничества с государством — это изнанка общего футуристического проекта переделки жизни. Искусство не для того выходит на площадь, чтобы показывать себя: оно идет переделывать мир. Это прямое продолжение модерна, нормальная линия — кончился образ художника-алхимика, затворника, началась прямая переделка Вселенной. «Кроиться миру в черепе». Это было и на Западе, не только у нас, и вторая молодость авангарда — шестидесятые, битничество — продолжение той же утопии. А в России это совпало с революцией, отсюда упования на государство, на утопию, — утопия вообще для искусства

вещь довольно плодотворная. А наоборот — не очень. Пока человек чувствует, что он всё может и будущее принадлежит ему, он менее склонен к подлостям, чем если чувствует себя винтиком. Авангард предъявляет к человеку великие требования. И сейчас скажу то же, что и двадцать лет назад: ничего более живого в искусстве XX века не было, из русского и европейского футуризма выросло всё великое, что этот век дал. Русская провинция продолжает давать прекрасные молодые имена, потому что футуристична по своей природе. Там без утопии не проживешь. Противопоставление авангарда и традиции, кстати, ложно — по крайней мере в России. Авангард с его максимализмом и есть русская традиция. «Слово о полку Игореве» как будто футуристы писали. Плакаты авангардистов, в том числе боготорца Маяковского — не атеиста ни в каком случае! — восходят к иконе. Авангарднее русского фольклора вообще ничего нет — рэп шестнадцатого века.

— Но те молодые, которых вы благословляли (с избыточной щедростью, по-моему), они оправдали ваши ожидания?

— Тут избыточной щедрости не бывает: ругать будут без меня. И я не сторонник теории, что ругань полезна. «Когда ругают — везет», есть примета, но это придумано в самоутешение. На самом деле из тебя ногами выбивают легкость и радость, вот и всё. Все талантливые поэты, которых я знал, предпочитали перехвалить, чем недохвалить: это касалось и Кирсанова, и Асеева, которых в свое время так же искренне перехвалял Маяковский, а тот начал с того, что его назвал гением Бурлюк. Не бойтесь сказать «гений», бойтесь не разглядеть гения — несостоявшихся великих в России больше, чем мы себе представляем. И мне очень редко приходилось разочаровываться в тех, кого я поддерживал, — почти никогда. Страшно только, что именно они — настоящие — чаще платят за предназначение: ранний уход Нины Искренко, Алексея Парщикова, Александра Ткаченко — это как раз доказательство того, что поэт платит дорого. Особенно если преодолевает сопротивление материала.

— А сами вы предполагали дожить до 75?

— Я никогда в жизни всерьез не принимал эту цифру, мне и 70 уже казались нереальными. Но нам повезло в том смысле, что во второй половине пятидесятых над нами будто разверзлись небеса и какой-то луч ударил. Облученные этой энергией, мы оказались крепче, чем сами рассчитывали. Ранняя слава, ранний счастливый шок от

вдруг раскрывшихся границ, от огромных аудиторий — это добавляет живучести. В семидесятые всё это резко потускнело, обернулось депрессиями, запоями, но облучение не смоешь. Я замечал такой же запас жизненных сил в людях, облученных двадцатыми годами: в Алексее Крученых даже после восьмидесяти лет сидел подросток. Марк Шагал. Эренбург. Лиля Брик. Пикассо. Люди таких эпох, если не становятся их жертвами, живут потом до ста, сохраняя ясный ум и крепость.

— Кстати, вы хорошо знали Лилю Брик — в какой степени справедливы упреки, что она не любила Маяковского по-настоящему, использовала его и так далее?

— Эти упреки исходят главным образом от людей, которые любят Маяковского — или думают, что любят, — сильно и ревниво, и чужая любовь им становится невыносима. Они ссорят его с большинством друзей, думая, что, окажись они рядом, любили бы его больше и правильнее. Ссорить поэтов — вообще любимое занятие непозетов, и круг Маяковского распался не в последнюю очередь поэтому... Он ее любил, ее было за что любить, она и в старости производила ослепительное впечатление, и не было никакой старости, потому что она покончила с собой именно из нежелания доживать инвалидом. При этом она мне рассказывала страшные вещи — вроде того, что они с Осей занимались любовью, а Володя плакал на кухне и ломился в дверь, — но думаю, это был эпатаж. Она много раз недвусмысленно написала, что никогда не совмещала любовников, что к началу романа с Маяковским близости с Осей уже не было. Иногда она проверяла собеседника, говоря резкости или притворяясь страшнее, чем была. Но, в общем, всё эти мечты, чтобы поэт выбирал себе правильную подругу... Маяковский сделал идеальный выбор. Хотя и Татьяна Яковлева ему была ровень.

— После выхода последнего романа Василия Аксенова «Таинственная страсть» личная жизнь шестидесятников опять в центре внимания: некоторые обижаются, а как вы? И что там правда?

— Бог мой, ну кто от Аксенова ждет фактов? А в байки Довлатова кто верит? Жанр байки не предполагает достоверности. Довлатов был великолепный рассказчик, иногда анекдотчик, это тоже требует класса. А Василий Аксенов был поэт, крупный, без скидок, проза его — белый, а иногда и рифмованный стих, ритм ее поэтический, «Таинственная страсть» не исключение, он всех нас сделал героями эпи-

ческой поэмы. В «Илиаде» что, много фактографии? Совпадает общий каркас: ахейцы брали Трои. Видно, с какой любовью это всё написано, видно, до чего он в том времени был счастлив и как был, когда оно кончилось, — я во многом там себя узнаю, но поскольку я меньше бывал в Коктебеле и не так часто выпивал, близость с друзьями была скорее заочная. Если кому-то плохо или кого-то травят — все перезванивались; если у кого-то удача — списывались; если кто-то не так сказал или написал — можно было напрямую позвонить, но в этом вихре попок и свиданок я себя не помню, мой постоянный круг был скорее так называемые технари, физики, круг Крымской обсерватории и Дубны, Новосибирска еще... Но история написания «Озы», которую я и сейчас считаю лучшей своей вещью в шестидесятые, там вполне точно изложена — просто это точность не дословная, не биографическая. Я же не мемуары писал. Это дошедший до нас взрыв любви. Вот как звезда взрывается, ее уже нет, а взрыв виден. Совершенно целебная проза, излечивающая. Какой заряд силы в нем сидел, и сколько еще он мог!

— Упомянутые вами физики куда-то делись, и техническая утопия у них не получилась — а сколько было надежд!

— Как «куда-то»? Из них получилось почти всё диссидентское движение. В нем не гуманитарии преобладали. Сахаров — из них. Эти люди получились очень интересно: вообще ведь диссидент чаще всего получается из элиты, из слоя верхнего, избалованного, где у него есть возможность всему научиться, где царят идеальные отношения, где нет иссушающей заботы о куске: всех этих принцев сталинской эпохи в тридцать седьмом осиротили, и получилось поколение диссидентов. А были еще советские принцы пятидесятых, ядерщики и прочие оборонщики, которые купались в государственной любви, которые были элитой в греческом смысле — культуру знали, за поэзией следили, жили пусть в закрытых, но теплицах... И потом они вдруг поняли, что служат дьяволу. Так и сформировалось это движение — физикам же больше присуща умственная дисциплина, гуманитарий разбросан, «пугливое воображение»... Сахаров потому и стал его вождем, что — физик, другая организация ума и другая степень надежности. Потом по-разному у всех сложилось, кто-то уехал, кто-то разочаровался, но в общем я не видел в жизни лучшей среды.

— Вы действительно стоите особняком среди шестидесятников — о ваших громких романах известно мало, в по-

пойках вы не замечены... Это свойство темперамента или позиция такая — дальше от скандалов?

— Дальше от скандалов у меня никогда не получалось, хотя я дорого дал бы, чтобы их не было. Они привлекают внимание к автору, но отвлекают от стихов. Сказать, чтобы я скрывал личную жизнь... в стихах было столько откровенного, что мне-то казалось — я и так слишком открыт. Мы в самом деле жили на виду. Что касается публичных выяснений отношений или тем более запоев — здесь я, пожалуй, и рад выделяться: мне с избытком хватало скандалов с властями или критиками. Надо же чем-то выделяться в чередѣ современников — я здесь за то, чтобы выделяться относительной смирѣнностью в быту. Хотя по меркам семидесятих годов иностранный пиджак уже был повод для скандала, а шейный платок — безумный вызов. Кого сейчас этим удивишь? Даже самые отъявленные ньюсмейкеры шестидесятих по сегодняшним меркам — школьники.

— Воображаю, как вы относитесь к светским персонажам нулевых.

— Очень хорошо. Во всяком случае, к некоторым. У нас так устроено общество, что в центре внимания — чаще всего недоброжелательного — оказывается яркость. А потом начинается травля, и эта травля формирует, между прочим, не худшие характеры. Нет, я этих ребят люблю. Советская власть любила учить скромности, а между тем об истинной скромности она понятия не имела. Она называла скромностью тихушничество — способ поведения карьеристов, подлецов, тихонь. Я не тихушник и другим не советую.

— Сейчас о советской власти опять заспорили, потому что ни одна оценка, видимо, не может в России считаться окончательной. Вы с каким чувством думаете о советском проекте?

— А тут однозначной оценки быть не может, потому что и советская власть была неоднородна. Для меня самый наглядный символ советских лет — это дом Пастернака на улице Павленко в Переделкине. Понимаете, улица была — Павленко, соцреалиста и, в общем, сталинского холуя, со всеми приступами сомнения и раскаяния и даже с проблемами одаренности. Но дом на ней стоял — Пастернака, и улица эта тем будет памятна. На огромной улице советского проекта стоят дома великих людей, которым выпало внутри этого проекта родиться. Они с ним взаимодействовали, они в него приносили свое, и если дома были увешаны лозунгами из Маяковского, то вместе с довольно плоским смыс-

лом они в самом ритме транслировали его бунт. Я не буду зачеркивать большую часть своей жизни. Я при советской власти не каялся, когда у меня находили антисоветчину, и за советчину каяться не намерен. Меня ни та ни другая цензура не устраивает. Видеть в русском XX веке один ад или одну утопию — занятие пошлое. Когда тебя спросят, что ты сделал, — ссылок на время не примут. «Здесь Родос, здесь прыгай».

— Почему все-таки выдохлась «оттепель»? Ее прикрыли или она сама закончилась по внутренним причинам?

— Я думаю, ее бы никто не смог прикрыть, если бы она развивалась. Но она именно выдохлась, и это понимают немногие — было видно тогда, изнутри. Тогда, насколько помню, Аннинский об этом написал. Антисталинский посыл закончился довольно рано — всё уже было сказано на XX съезде. Надо было идти дальше. Чтобы дальше идти, нужно было опираться на что-то более серьезное, чем социализм с человеческим лицом, — или на очень сильный, совершенно бесстрашный индивидуализм, или на религию. У меня, как почти у всех, был серьезный кризис взросления, но он случился раньше официального конца «оттепели», задолго до таких ее громких вех, как процесс Синявского и Даниэля или танки в Праге. Думаю, это был год шестьдесят четвертый. Выход был — в религиозную традицию, в литургические интонации, но это не столько моя заслуга, сколько генетическая память, которая подсказала их. Вознесенские — священнический род. Мне кажется, я после «оттепели» писал интереснее. Хотя в «Мозаике» особенно стыдиться нечего.

— Предчувствия катаклизмов у вас сейчас нет?

— Сейчас — нет, есть предчувствие, что меняться будет мало что. Сейчас время внутренних перемен. Человек — это не то, что сделало из него время, а что сделал из себя он сам.

Белла АХМАДУЛИНА

Поэт и время находятся в более сложных и трагических отношениях, чем принято думать; не обращают на тебя внимания — плохо, обращают — еще хуже. Советскому поэту труднее всего было в шестидесятые, когда вся страна смотрела на него в оба и тем непозволительно развращала, когда в силу этого внелитературные обстоятельства становились важнее литературных и качество текста в конечном итоге можно было игнорировать. Белла Ахмадулина — едва ли не самая красивая женщина в русской литературе XX века, наделенная к тому же знаменитым хрустальным голосом, — в поэзию с такими данными входить опасно. Особенно в эстрадный ее период, когда поэта больше слушают, чем читают, и с большим интересом следят за динамикой его браков, чем за темпами собственно литературного роста.

Этим и объясняется тот факт, что Белла Ахмадулина — персонаж не столько литературы, сколько общественно-го сознания, адресат бесчисленных читательских писем, объект либо нерассуждающих восхищений, либо гнусных сплетен, но не обстоятельных разборов. Женщины с незадавшейся личной жизнью, любительницы «эскюссства» своими захлебывающимися и безвкусными хвалами совершенно засахарили поэзию Ахмадулиной. Очень красивая женщина, пишущая очень красивые стихи, — вот ходячее определение. Подлили масла в огонь два ее пишущих мужа — Юрий Нагибин и Евгений Евтушенко. Нагибин успел перед смертью сдать в печать свой дневник, где вывел Беллу Ахатовну под неслучайным псевдонимом Гелла, и мы узнали как о перипетиях их бурного романа (своего рода лось и трепетная лань), так и о нескольких полуневольных, бессознательных изменах Б. А., случившихся

скорее по ее знаменитой душевной щедрости, доходящей до неразборчивости. В свою очередь, Евтушенко поведал о первом браке Ахмадулиной — с собой — и о том, как эта во всех отношениях утонченная красавица энергично морила клопов.

И хотя в дневнике Нагибина полно жутких, запредельно откровенных подробностей, а в романе Евтушенко «Не умирай прежде смерти» — масса восторженных эпитетов и сплошное прокламированное преклонение, разница в масштабах личностей и дарований дает себя знать: пьяная, полубезумная, поневоле порочная Гелла у Нагибина неотразимо привлекательна, даже когда невыносима, а эфирная Белла у Евтушенко слащава и пошла до полной неузнаваемости. Любовь, даже оскорбленная, даже переродившаяся в ненависть, всё же дает сто очков вперед самому искреннему самолюбованию.

Но мы опять не о стихах.

В России, думаю, найдется немного людей, знающих наизусть хоть одно стихотворение Ахмадулиной (о поэтах речи нет, поэты всё же не совсем люди). Вызвано это отчасти тем, что она не писала детских стихов (а именно по ним массовый читатель лучше всего знает, например, Юнну Мориц, поэта большого и сложного), отчасти же тем, что стихи Ахмадулиной попросту трудно запоминаться — в силу своей пространности, лексической сложности и определенной водянистости. Конечно, почти каждая провинциальная библиотечка (из тех, которые зябко кутаются в шали, пишут письма писателям и считаются символом нашей культуры) знает наизусть «По улице моей который год» и «А напоследок я скажу» исключительно благодаря Эльдару Рязанову. Лично я всегда помню песню «Что будет, то и будет» из «Достояния республики», едва ли не самое изящное и внятное стихотворение Ахмадулиной тех времен. Остальных ее текстов даже я, знающий наизусть тысячи две стихотворений, при всем желании не помню. А ведь именно запоминаемость, заразительная энергия, радость произнесения вслух — вот главные достоинства поэтического текста, по крайней мере внешние. Поди не запомни Бродского, ту же Мориц, лучшие стихи Окуджавы! Запоминаются лучше всего те стихи, в которых все слова обязательны, — необязательные проскакивают. Из Ахмадулиной помнятся строфы, иногда двустишия:

Например:

Мне этот год — вдоль бездны путь,
И если я не умерла,
То потому, что кто-нибудь
Всегда молился за меня.

Или:

Но перед тем, как мною ведать,
Вам следует меня убить!

Или:

Не время ль уступить зиме,
С ее деревьями и мглою,
Чужое место на земле,
Некстати занятое мною?

Может быть, я выродок (хотя боюсь, что я-то как раз норма), но я ищу в любом тексте прежде всего возможность самоидентификации, соотнесения его с собою, со своей (чаще) мукой и (реже) радостью. Человека всегда утешает и радует, что он не один такой. Подобные совпадения для читателя Ахмадулиной затруднены прежде всего потому, что тут многое аморфно, не названо, не сформулировано, безвольно... Последнее приведенное мною четверостишие про чужое место на земле — как раз редкое и прекрасное исключение: всё стихотворение «Дождь и сад», которым оно замыкается, являет собою одну бесконечную длинноту, и даже взрыв заключительной строфы не окупает этой гигантской затраты поэтических средств, к тому же несколько однообразных. Не знаю, достоинство это или недостаток, но всякое ахмадулинское избранное производит на редкость цельное впечатление: особого движения тут нет. То ли потому, что поэт не любит переиздавать свои ранние стихи, еще романтически-розовые от рассвета пятидесятых, то ли потому, что поэт всю жизнь верен себе, то ли потому, что он не развива... и я в ужасе прикрываю рот рукой.

Достоинства ахмадулинских стихов менялись: к семидесятым они стали суше, трезвее, в них появилась фабульность, временами даже балладность, но недостатки оставались прежними — экзальтация (часто наигранная, путем самоподзавода), обилие романтических штампов, монотонность (везде пятистопный ямб), более-менее постоянный словарь, многословие и всё та же водянистость... И ранняя, и поздняя Ахмадулина — при неоднократно декларирован-

ной любви — нет! — обожании — нет! — преклонении перед Мандельштамом и Цветаевой — замешена всё же на Пастернаке; и все грехи его ранней поэтики, весь захлеб и захлюп, которых он сам впоследствии стеснялся, вся экзальтация, всё многословие перекачывало в тексты Ахмадулиной:

Среди гардин зимы, среди гордынь
сугробов, ледаколов, конькобежцев
он гнев весны претерпевал один,
став жертвою ее причуд и бешенств.

Эта густая спекторщина, даром что на дворе уже 1967 год, встречается и у поздней Ахмадулиной ничуть не реже. Неприхотливый русский читатель, так любящий поэзию, что для него всякие рифмованные строчки есть уже драгоценный подарок, часто неразборчиво глотал откровенную невнятицу, принимая ее за вешнее косноязычие. Так многое прощалось раннему Пастернаку, так и Ахмадулина приобрела славу поэта «сложного» и даже «темного», тогда как в конце шестидесятых, поощряемая читательскими восторгами, она была попросту невнятна — при вполне здоровых мыслях, вполне четкой фабуле и вполне очевидной иронии, составляющих сильную сторону ее поэзии. Слушать всё это — упоительно, и хочется еще и еще этой музыки голоса; но читать — утомительно, скучно, путано. Читатель и критика сыграли свою роль: поощрили в поэте то, что было важной составляющей его индивидуальности, составляющей эффектной, но, увы, безвкусной...

Отсюда и неизменность ахмадулинского словаря: окрест, свеча, уж (в смысле частица, а не ползучая тварь), благодаренье, гортань, блаженство, прилежность, угоден, лакомство, мука (в смысле страдание, а не продукт), услада, лоб, жест (частое и очень неслучайное слово), плоды, дитя, легкость, вкушать, зрелище, свирель, метель, сей, труд, о, всяк, сотворенье, невнятный, нетленный, письма, сиротство, друзья, судьба, торжество.

В общем, неплохой набор — почти вся судьба поэта, — но узкий, узкий...

Пародировать, передразнивать, стилизоваться под Ахмадулину — исключительно легко (и опять не знаю, хорошо это или плохо: узнаваемость? — да, но и однообразие!). Допустим: «Дав моим глазам необременительный труд упереться в белесость потолка, я небрежно лакомила обленившуюся правую руку благосклонным покручиванием роскошно курчавой шерсти моей человекообразной соба-

ки, которая издавала невнятный, но властный звук благодаренья и своими гениальными всепонимающими глазами являла столько доброты и мудрости» — что куда иному критику, покаянно закончу я уже своим голосом. А всё-таки воспоминания Ахмадулиной о Набокове или ее предисловия к своим сборникам читать немыслимо. Впрочем, тут есть прием: двадцать строчек о себе, обо всём, ни о чем, то есть чистая демонстрация стиля, — и пять строк вполне по делу, здраво, четко и внятно. Так безметафоричный Бродский впаяет вдруг в сугубо прозаизированную ткань стиха что-нибудь афористичное — и метафора сияет, что твой бриллиант на фольге. Так и ирония или афористичность Ахмадулиной подчеркиваются аморфностью и невнятностью остального текста. Так что перед нами не дефект поэтической речи, а ее особенность, прием. В лучших текстах Ахмадулиной ирония возникает из вкрапления в густой, местами заштампованный поэтический делириум какой-нибудь обыденной реалии вроде станции метро «Аэропорт» или жаргонного словечка. Так намечается и проводится главная тема Ахмадулиной — болезненная, мучительная несостыковка поэта с миром. Где есть такой свежий афоризм, или довольно жесткая ирония, или новая мысль — там этот прием работает. Где нет — там нечему и работать: трагическое безволие.

Ахмадулиной часто подыскивали аналог или генеалогию. Ассоциировали то с Ахматовой, которая очень ругала ее стихи (см. «Записки» Чуковской), то с Цветаевой, с которой у нее уж точно ничего общего... Ахматова и Цветаева — при всем различии темпераментов — поэты четкие, афористичные, ничего лишнего, мысль остра и напряжена. Только у поздней Ахматовой изредка промелькнет самоповтор или некая словесная избыточность, но и старческие ее стихи блещут оригинальностью и остротой мысли, беспощадностью ее... «Это недостаточно бесстыдно, чтобы быть поэзией» — ахматовская формула. У Ахмадулиной пафоса всегда столько, что ни о каком бесстыдстве не может быть и речи. Стыда — много, покаяния — тоже, но всегда красиво и пристойно. Так что поэтически ей ближе всего, как ни странно, не Мориц, не Матвеева, не Слепакова (интересно, кстати, это удвоение согласных в именах блистательных поэтесс-ровесниц: Нонна, Юнна, Новелла, Белла, сюда же просится и посредственный поэт Римма). Самый близкий к Ахмадулиной поэт — Высоцкий, в любви к которому она часто признавалась и который ее боготворил.

Они похожи многим. И тем, что ровесники. И тем, что оба, по существу, — романтические поэты, причем книжно-романтические. «Книжные дети». Для обоих характерен пафос, а объектом иронии чаще всего становится именно повседневность. Оба много теряют, когда их тексты отрываются от голоса, от исполнительской, концертной стихии (не вижу в этом ничего оскорбительного — это просто другой род искусства). У обоих стойкая, мгновенно узнаваемая лексика, свой словарь. У обоих особо значимы темы дружества, братства, литературной честности. Оба фрондировали, хотя их фронда и не являлась самоцелью. Оба участвовали в «Метрополе». Оба не скрывали своей любви-ненависти к алкоголю и много пострадали от этого (и вообще оба жили бурно, но бурность этой жизни редко проскальзывала в тексты. Похождения Высоцкого, о которых столько пишут его псевдодрузья или квазиисследователи, — какое отношение они имеют к его стихам и песням, всегда исповедальным и никогда автобиографичным?). Наконец, и у Ахмадулиной, и у Высоцкого много произведений многословных, рассчитанных на устное произнесение и немедленное восприятие. Высокопарное многословие, увы, отяжеляет многие песни Высоцкого, в том числе его героические баллады. Правда, в его текстах больше фабульности, напряжения, но на то он и актер, и мужчина.

Вот смотрите:

Так дурно жить, как я вчера жила, —
в пустом пиру, где все мертвы друг к другу
и пошлости нетрезвая жара
свистит в мозгу по замкнутому кругу.
Какая тайна влюблена в меня,
чьей выгоде мое спасенье сладко,
коль мне дано по окончанье дня
стать оборотнем, алчущим порядка?

Господи! Да ведь этот же «стыд быть при детях и животных» испытывает герой Высоцкого, который вечером пел директору Дома моделей, а утром смотрит похмельным трезвым взглядом на первого ученика, который «шел в школу получать свои пятерки».

Ну что ж, мне поделом и по делам —
Лишь первые пятерки получают...
Не надо подходить к чужим столам
и отзываться, если окликают.

Налицо, конечно, биографическое сходство (слава, полускандалность, в чужом пиру похмелье), но главное сходство — в отвращении романтического героя к тому, в кого он волею судьбы и саморастраты превратился. Впрочем, такая саморастрата, алкоголь, промискуитет, многобрачие, эпатаж — всё было неким экзистенциальным вызовом. Не только Системе, не только ее властям и ее быдлу, но и миропорядку, установлениям человеческой жизни: романтическим поэтам они невыносимы.

Отсюда и безоглядная храбрость Ахмадулиной, полное отсутствие у нее инстинкта самосохранения, о котором влюбленно писал Нагибин: если в падающем самолете все устремится в хвост как в наиболее безопасную часть, его Гелла не тронется с места. Будет грызть яблоко. Жест? Да. Но жест, оплаченный жизнью. Отсюда безоговорочно порядочное, отважное, красивое поведение Ахмадулиной во всех ситуациях, в которых пасовали мужчины (хотя красивой женщине русской литературы вряд ли что грозило, кроме непечатания, но ведь и многочисленным мужчинам ничего такого гулаговского не грозило за подписание честного письма, а сколько было трусов!). Ахмадулина была первым академиком, подавшим голос в защиту Сахарова (хотя состояла только в одной из американских академий искусства). В том же ее письме содержался горький упрек советской академической среде, позорно молчавшей. Ахмадулина подписывала, по-моему, все письма в защиту Синявского и Даниэля, Гинзбурга и Галанскова, Чуковской и Солженицына... ореол гонимости, конечно, шел ей, и она сознавала это. Но и для того, чтобы делать рассчитанные и красивые жесты, нужна храбрость. И Ахмадулина вела себя храбро. Храбрость по большому счету и есть красота.

Это сейчас ее муж Борис Мессерер дает пошлые интервью пошлому «Московскому комсомольцу» — пошлые в том смысле, что в них идет речь о богемности московских артистических нравов и почти ни слова о том, каким творческим трудом оплачена эта богемность. Но когда-то мастерская Мессерера давала приют лучшим литературным силам Москвы, и не только Москвы. Ахмадулина никогда особенно не бедствовала, но и никогда ничего не жалела, с истинно романтической щедростью всё раздавая и всем помогая. Она подбирала кошек и собак. Она дарила любимые вещи. Она привечала всех. И отголоски этой доброты, щедрой до безвольности, проникли и в ее тексты: здесь та же щедрость и избыточность дарения. Отсюда и многословие,

с литературной точки зрения не слишком привлекательное, но по-человечески обаятельное и понятное. Это та же щедрость — при нежелании и неумении высказать простую мысль в двух словах растягивание ее на десять, двадцать, пятьдесят! Но в этой же словесной избыточности — что-то от многословия XIX века, который Ахмадулина любила, как всякий истинный романтик. Тогда люди были многословны и высокопарны, ибо у них было время, а возвышенный ход их мысли еще не поверялся запредельно убогой и кровавой реальностью... Говорили не «дружба», а «о возвышенное чувство, коего чудесный пламень...». Трезвый и лаконичный Пушкин над этим издевался (так что любовь Ахмадулиной к нему носит характер общекультурного преклонения, а не творческого освоения). Мы умиляемся. Так же можно умиляться архаичности ахмадулинского словаря и словообильности ее поэзии.

Какая-нибудь восторженная поклонница с глазенками навыворот ляпнула бы сейчас, что и дождь щедр, и снегопад чрезмерен, и природа всегда избыточна, всегда через край... и полился бы поток благоглупостей, но поэт не в ответе за своих эпигонов.

Бесстрашие и трезвость самооценки, отсутствие иллюзий на свой счет — вот что привлекательно уже в ранней Ахмадулиной:

Не плачьте обо мне — я проживу
счастливой нишей, доброй каторжанкой,
озябшею на севере южанкой,
чахоточной да злой петербуржанкой
на малярийном юге проживу.
Не плачьте обо мне — я проживу
той хромоножкой, вышедшей на паперть,
тем пьяницей, поникнувшим на скатерть,
и этим, что малюет Божью Матерь,
убогим богомазом проживу.

Здесь есть самоуничтожение, есть и самолюбование, но есть и то, чем стоит любоваться.

Перед нами замечательный феномен шестидесятичестия — нерасторжимость человека и поэта. Оценивать их поврозь — занятие неблагодарное, от критериев чистой литературы здесь приходится отойти. Гораздо интереснее их столкновения, их сотрудничество, их диалог, составляющий главную тему ахмадулинского творчества. А для того чтобы делать чистую литературу, на свете достаточно не очень романтических мужчин и не очень красивых женщин.

Новелла МАТВЕЕВА

Самое чистое вещество искусства, которое мне в жизни случилось видеть, — это песни Новеллы Матвеевой в авторском исполнении, на концерте или у нее дома, в Москве или на Сходне, за чайным столом или на крыльце. Человек берет семиструнную гитару, начинает играть и петь — и дальше то, о чем точнее всего сказала Эмили Дикинсон: словно откидывается верхушка черепа, и я уже не глазами, но всем разумом вижу звездное небо. Самый прямой репортаж из рая.

Про Матвееву наговорено немало пошлостей, но я насколько не пытаюсь обидеть или укорить тех, кто всё это писал или говорил: человеческих слов не придумано для определения того, что она делала. Как расскажешь? Приходится громоздить штампы про детский голос, про дальние страны, про, господи боже мой, романтику, про скудный быт и трудную судьбу с редкими, но разительными, гриновскими чудесами. И я писал про нее почти всегда в этом духе, потому что надо было что-нибудь писать. Хотя вру. Первая моя статья о Матвеевой была резко ругательной и, может быть, самой адекватной.

В июне 1983 года я купил в «Мелодии» на тогда еще Калининском пропекте пластинку «Дорога — мой дом» и сам для себя (какие там публикации в пятнадцать лет!) написал довольно-таки разгромную рецензию. Меня дико раздражали эта музыка и эти стихи, это было ни на что не похоже, с этим надо было что-то делать. Я думаю — впрочем, это не я один заметил, — что истинно восторженная реакция на искусство есть реакция чаще всего недоброжелательная. Степень новизны такова, что это не дает жить дальше, беспокоит, как заноза. Так древесина выталкивает топор. Надо как-то приспособиться, тогда уже можешь включить эсте-

тическое чувство. А сначала — «уберите!». Такая реакция, помнится, была у меня сначала на фильмы Германа, в особенности на «Хрусталева»; на Петрушевскую, на «Мастера и Маргариту» в одиннадцать лет, на аксеновский «Ожог», который и был ожогом. Матвеева меня тоже сильно обожгла, потому что вещество, как было сказано, очень уж чисто. Это было ни на что не похоже и раздражало, и я уже крепко сидел на этом крючке и со следующей недели начал собирать всё матвеевское, что мог достать. Со стихами было проще, они выходили в книгах, а с песнями — зарез: хотя первая в СССР бардовская пластинка (1966) была именно матвеевской, выходили они редко, а концерты случались раз в полгода, если не реже.

Тут вообще интересная особенность — даже математически легко обосновать, что чем уже круг, тем сильнее чувства в этом кругу. Чем меньше народу любят автора, тем интенсивнее фанатеют. Матвеева «попадает» в сравнительно небольшой сегмент аудитории — авторская песня и сама по себе фольклор интеллигенции, а это состояние народа сегодня в далеком прошлом; плюс к тому очень уж это своеобразно, и сложно, при всей внешней простоте, и мелодически изысканно, но это всё мимо. Изыскан и Алексей Паперный, тексты первоклассные и у Ирины Богушевой (в особенности ранней), и не в этом дело. В Матвеевой бросается в глаза — хотя про себя этого не формулируешь, конечно, — сочетание силы и незащитности. Скажем чуть иначе — тонкости и яркости, ибо яркое обычно аляповато, а у Матвеевой резкие, ослепительные подчас краски сочетаются с особым вниманием к пограничным, тончайшим, едва уловимым состояниям, к завиткам мысли, которые привычно забываешь, не отслеживаешь, к полубессознательным желаниям и страхам. У нее много сновидческих пейзажей и сюжетов — именно потому, что во сне с невероятной яркостью, не контролируемой, не приглашаемой сознанием, переживаешь маловероятное и зыбкое, стремительно ускользающее. Матвеева умеет смотреть сны, как никто: из снов выросли ее романы (поныне неизданные, о них ниже), волшебная пьеса «Трактир “Четвереньки”» и готическая, страшноватая повесть «Дама-бродяга», и «Синее море» — знаменитая песня — приснилась ей во сне. В русской литературе мало столь опытных, изощренных, внимательных и благодарных сновидцев, и только ли в русской?

И еще одно забавное наблюдение, позволяющее объяснить точный вывод Сергея Чуприна из предисловия к

матвеевскому «Избранному» 1984 года: узнавание у ЕЕ читателя и этого автора — мгновенное и взаимное. На Матвееву «западают» сразу и навек, пусть даже это западание выражается поначалу в недоумении, а то и неприятии. Так опознают друг друга люди схожего опыта; скажем откровеннее — речь об опыте травли. Я думаю, травят чаще всего не тех, кто смешон, жалок или слаб. Таких-то как раз терпят, хотя и насмехаются; бросают объедки, держат на побегушках, используют для травли тех, кого ненавидят действительно. Объектом же охоты — массовой, упорной, изобретательной — становятся сильные, то есть те, кто потенциально опасен; те, кто безошибочным инстинктом толпы-стада-массы немедленно вычисляется, опознается как чуждый, но при этом потенциально влиятельный. Травимые — чаще всего именно неформальные лидеры, которых можно победить единственным способом: не дать им состояться. Ибо тогда их будет уже не остановить, по крайней мере — не силами этого коллектива.

Я много раз сталкивался с травлей — своей и чужой, — но, слава богу, никогда не участвовал в ней. Матвеева для этого инстинкта придумала точнейшее словечко «толпозность». Жертвой толпозности она была в детстве и юности, толпа травила всю ее семью — вызывающе неудобную и непривычную для подмосковного Чкаловского: семью, где мать нигде не работает, «поэтесса», а у детей, столь оборванных, что в школу иногда пойти не в чем, — экзотические, праздничные имена: Новелла, Роза-Лиана, Роальд! Впрочем, их не только травили, но и боялись. У матери — кстати, превосходной поэтессы Надежды Матвеевой-Бодрой — была в поселке кличка Колдунья. Могла и порчу наслать — так они думали. А Новелла Матвеева подростком работала в подсобном хозяйстве детского дома. «Я была пастушкой», — с усмешкой рассказывает она; и слово «пастораль» в ее лирике всегда маркировано иронией. «Сценками из моей пасторальной жизни — долины взгляда». Почитайте в «Пастушеском дневнике» ее стихи и записи тех лет: это пишет голодный и холодный послевоенный подросток, самоучка с сугубо книжным образованием, но какие краски, бог мой, какое богатство, какая тонкая, учтивая ирония, какие наблюдения над окружающими! Тогда же написан и «Рембрандт», которого до сих пор на филфаках цитируют как образец параномасии: «Пылится палитра. Паук на рембрандтовской раме в кругу паутины распластан. На кладбище нищих, в старинном седом Амстердаме лежит импера-

тор контрастов»... Какая силища нужна была, чтобы так это всё пережить и перевоплотить! Какая непробиваемая само-защита — так сочинять, когда ботинки твои просят каши, руки твои трескаются, коровы тебя не слушаются и все на тебя орут!

Кстати, ведь и «Рембрандт» об этом — о сочетании хрупкости и мощи. Матвеева не любит слова «сентиментальность», но бывает сентиментальна, напоминая при этом, что сентимент предполагает внутреннюю силу, расчетливую мощь удара по читательским нервным клеткам. Такова Петрушевская, про которую Юрий Буйда однажды сказал, что она чувствительна и жестока, как иная белокурая бестия. Такова Муратова в «Мелодии для шарманки». Случилось чудо — Матвееву не затравили, не задушили, каковая участь стопроцентно бы ей светила, не грянь в России «оттепель». Но она грянула, и Матвеева в нее поверила, отправила стихи в «Комсомолку», а там решили, что это либо розыгрыш, либо сенсация. На Чкаловскую отправили Марка Соболя и еще двух литконсультантов, обнаруживших в крошечной выставшей каморке бледную и испуганную восемнадцатилетнюю девушку, написавшую к тому времени больше двадцати песен и около сотни стихов, плюс несколько выдуманных, но так и незаписанных авантюрных романов, которые она рассказывала по вечерам младшему брату и его приятелям. Для них же была сочинена песня «Отчаянная Мэри», чтобы они пели не всякую бандитскую дрянь, а что-нибудь благородно-пиратское. Вероятно, это была первая авторская песня в России со времен Великой Отечественной. «Как дик в пустой пещере бывает ветра свист! Отчаянную Мэри любил контрабандист. Взойдя к ее жилищу, он Мэри предлагал когтистую лапищу и счастья идеал, — когтистую лапищу, чужих вещей на тыщу, дублонов тыщу и один некраденый коралл»...

Дальше была слава, очерк в главной молодежной газете, две огромные подборки, книга, восторг Маршака и Чуковского, Высшие литературные курсы, переезд в Москву, замужество, концерты, диск — и раз уж ее действительно не получилось затравить, именно она дала другим, оказавшимся в сходной ситуации всеобщего дружного улюлюканья, несколько идеально сильных средств сопротивления. А также несколько прицельно точных формул, клеймящих самые отвратительные черты человеческой природы. Это она припечатала:

Эстет и варвар вечно заодно,
Лакею вечно снится чин вельможи.
Ведь пить из дамской туфельки вино
И лаптем щи хлебать — одно и то же.

Это она сказала:

Не поминай Дюма, узнав авантюриста.
Увы, сей рыцарь пал до низменных страстей
И ужас как далек от царственного свиста
Над океанами терзаемых снастей.
Уж не фехтует он, верхом в ночи не скачет,
Не шутит под огнем на голову свою —
Но трусит, мелко мстит, от ненависти — плачет...
По трупам ходит ли? О да, но не в бою.
Неведомы ему и той морали крохи,
Что знали храбрецы напудренной эпохи.
Он даже дерзостью их вольной пренебрег —
И наглостью берет, нарочно спутав слово.
Ах, добродетели падение — не ново:
Новее наблюдать, как низко пал порок.

Эти стихи так энергичны, что я много раз спасался ими от приступов слабости или головокружения, от мнительности или усталости: начнешь читать про себя — и мир становится на место. Эту особенность своей лирики она и сама подчеркнула однажды — может, ей потому так дорог четкий порядок вещей, слов, ценностей, что она с детства страдала от болезни Меньера, мучившей также и Шаламова (это их сблизило, они дружили). «Транспортная болезнь», из-за которой Матвеева — вечно мечтавшая о странствиях и писавшая о бродягах — не переносила никакого транспорта, кроме поезда, и то в малых дозах. Болезнь, лишившая ее возможности увидеть море, о котором она написала больше и лучше всех русских поэтов, заставила ее выше всего ценить надежность опоры, четкость ритма, стройность и рациональность мировоззрения. Это не мешало сновидческой, зыбкой, иррациональной лирике — как скелет не мешает мышцам; но скелет необходим. И об этом — «Шпалы»:

За осинами сыро, овражно,
Тени ночи болезненно-впали...
Только там хорошо и не страшно,
Где высоко проложены шпалы.

Где сугроб залежался апрельский,
От молчанья лесов одичалый,
Есть железная логика — рельсы.
Есть надежная истина — шпалы.

Но в этих же «Шпалах», подчеркнуто рациональных, вдруг блеснет строка, полная тоски огромных пространств, красок пустыни, небывало ярких и чистых: «На далекой черте горизонта, на пустынном прилавке заката, где вечернее свежее золото израсходовалось куда-то»... И сразу тебе — вечерний, дымчатый, красно-лиловый, полный тайн восточный базар, первые звезды на синем Востоке, последние угли на Западе; сказка, чуть ли не штамп, — но данная с той пристальностью, с той прорисовкой мельчайших штрихов, что достоверность, сновидческая, более реальная, чем реальность, — несомненна.

Больше всего люблю у нее эти ослепительные, живые картины, взявшиеся ниоткуда, вставшие посреди страницы, как мираж посреди пустыни: «Глухой зимы коснеющий триумф», или «Мимозы вырастают из песка», или «Песнь о летучем голландце» — не та, понятная, просто грустная («Свет маяка в необозримой ночи»), а таинственная, истинно жуткая: «В прибрежных лесах и полях, в густеющих сумерках летних лежит деревушка — в последних смеркающихся огнях...» По этому зачину сразу ясно, что будет таинственно и страшно. И разрешится почти грозной констатацией собственной силы: «Нет! Судно не ветер принес, а самое судно давно несло в себе ветер да бурю. Недаром лишь брови нахмурю — и в море возникнет оно». А другие, с этой детской слезной интонацией? «О, как далеко вы теперь, мои аисты, скоро ли увижу вас, аисты белые, — снег за камыши, камыши зацепляется, на лету слипается в области целые»...

Я читывал, может быть, поэтов сильнее, чем Матвеева, но не видывал более чистого случая гениальности. Ни один другой текст не внушал мне такого сильного желания жить, слышать и видеть и писать что-то самому; никакие другие стихи или песни не свидетельствовали так ясно и непреклонно о божественной сущности искусства. Особенно, конечно, когда сам слышишь этот беспомощный, чистый, никогда не фальшивящий голос: в ее музыке, многообразной и мгновенно запоминающейся, всегда каким-то труднообъяснимым образом дан пейзаж. Тут уж, наверное, разберется один Владимир Фрумкин — единственный музы-

ковед-теоретик бардовской песни. Почему «Звездный лис» сразу вызывает картину ночного моря — потому ли, что мелодия упрямо повторяется, как волна бьется в берег, потому ли, что гитара воеет, подражая ветру? Почему один только вступительный проигрыш «Бездомного домового», шаткий, как походка подгулявшего моряка, немедленно заставляет вообразить вьюжное море? «Перевернутый бочонок, на бочонке первый снег, куда-то влево уплывают острова» — словно протерли квадрат в пыльном стекле, и сквозь него хлынули краски, каких тыщу лет здесь никто не видел.

Никогда не смогу понять, почему после первого живого концерта Матвеевой, на который я попал, — как сейчас помню, 16 ноября 1984 года, Театр эстрады, — я проревел всю ночь: что она там такого пела особенного? Ну, «Братья капитаны», ну, «Океан-океан», «Табор», «С гор ветерок», на пластинках, кажется, не выходивший, и «Баркаролу» на превосходные стихи Ивана Киуру, мужа, друга, поэта сильного и недооцененного. Часть этих вещей я знал, часть слышал впервые, а ревел, наверное, не от самих этих песен, а от жизни, которая после них казалась особенно плоской, настолько они были лучше. Я работал тогда в детской редакции радиовещания, в «Ровесниках», и воспользовался случаем — позвал Матвееву и Киуру к нам выступать. С тех пор, со своих шестнадцати, я стал к ней вхож на правах ученика. Вокруг Матвеевой и ее мужа всегда крутилось некоторое количество детей и подростков, дачных ли соседей, восхищенных ли школьников, — часть потом отсеивалась, а часть оставалась, и я остался. Иногда, страшно сказать, я пользовался этим знакомством совершенно хищнически: «Новелла Николаевна, простите, бога ради, завтра экзамен по зарубежке, а я не читал то-то». В ее пересказах я узнал большую часть прозы Диккенса и всего Честертона, и когда потом читал это сам — понимал, насколько ярче и фантастичнее она рассказывала.

Прогулок по сходненским местам, где они жили летом, тоже было много — Иван Семенович знал множество необычных вещей о лекарственных травах, цветах, зверях, о Финляндии, родной Карелии, Сибири, об Уитмене и Фросте (он окончил в Литинституте переводческий факультет), гулять с ним было счастьем. Много лет уже его нет, а я помню все его рассказы и живо помню странное впечатление от его похорон: его брат, младше на два года, стоял над гробом и выглядел стариком, а Киуру, 58-летний, сильно исхудавший (он умер от запущенной язвы), выглядел после смерти

почти юношей, да и при жизни ему нельзя было дать его лет. Занятия поэзией странным образом убивают возраст, не идут в зачет. У Новеллы Николаевны есть об этом: «Рай, верно, прохладен, ад — душен... А строчки — подобье отдушин, но жизнь утекает сквозь них».

Матвеева и сама была человеком без возраста, и странно было подумать, что вот — у нее юбилей. Еще страннее думать, что, скажем, «Караван» написан в 1961 году, значит, когда-то его не было. И уж вовсе невозможно представить, что «Кораблик» написан вместо подготовки к экзамену по диамату: «Чтобы написать песню, нужно беззаботное мечтательное настроение. Именно такое, как было у меня перед этим экзаменом. Я стала к нему готовиться и увидела, что не пойму этого никогда! И эта мысль почему-то вызвала такое облегчение, что я немедленно — слова и музыку одновременно, хотя обычно музыка приходит сначала, — написала “Жил кораблик, веселый и стройный”». А над столом у меня, как грозное напоминание, висела строчка из Катулла: “Лень твоя, Катулл, для тебя погибель”».

Всё это настолько не отсюда, настолько несовместимо с диаматом, датами и конкретными обстоятельствами жизни, что стоит ли касаться этих обстоятельств? Разве чтобы подчеркнуть контраст. Сама Матвеева гениально научилась обороняться от многого, что понапрасну мучает человека и мешает сочинять. Помню, как уходил в армию, как мне очень сильно туда не хотелось, как накануне призыва я сидел на Сходне и Новелла Николаевна как бы между прочим сказала мне: будет трудно — или надо будет ввести себя в градус бешенства — повторяйте: «Вот тебе, гадина, вот тебе, гадюка, вот тебе за Гайдна, вот тебе за Глюка». Это из ее пьесы «Предсказание Эгля», и это работает. Буддисты называли бы это передачей мантры.

Последние годы Матвеева жила почти отшельнически, отказывалась от концертов, редко печаталась (хотя по-прежнему много и прекрасно писала), редко записывала диски (хотя по-прежнему могла петь — с голосом ничего не делалось), редко давала интервью. Но именно она сказала самые точные слова о нынешних временах — слова, непривычно жесткие даже для ее боевитой полемической лирики: «И что ни день, нас требует к ноге не то элита, а не то малина, не то разговорившаяся глина, не то иная вещь на букву “г”»... Впрочем, не она ли раньше — в замечательных «Хиппиотах» — провозгласила: «Цель нашу нельзя обозначить. Цель наша — концы отдавать». Чего же еще?

Она сделала максимум того, на что способен поэт и что от него требуется: в небесных своих песнях и лучших стихах создала образ рая, с красками яркими и мягкими, как английское Рождество, и научила нескольким простым и эффективным закланиям против всякой нечисти, пытающейся этот рай заслонить.

В 2004 году после десятилетнего перерыва (если не считать единственного крошечного сборника 1995 года) у Матвеевой вышли сразу четыре большие книги. За это время успело вырасти поколение читателей, не слышавших о ней или слышавших очень мало. Но стоило появиться «Пастушескому дневнику» — книге, в которой Матвеева, не побоявшись пресловутых разговоров о возрастной деградации шестидесятников, свела свою раннюю и позднюю лирику, — чтобы у читателя, развращенного и утомленного обилием вторичной и безрадостной поэзии, возникло ощущение чуда. Мы успели отвыкнуть от подобных пиршеств. Мы научились, по-школовски говоря, отлично разбираться во вкусе обувных шнурков и подметок. Мы не верим, что такие россыпи веселья, наблюдательности и изобретательности возможны просто так, задарма, без напряжения.

Без сомнения, это была та же Матвеева — в чем-то иная (о том особый разговор), но в главном неизменная. Это ее твердая, сильная, временами мужская рука, ее виртуозная игра, ее щедрость и красочность, ее ассонансная, но не режущая слуха рифма, рифма-отзвук. Цитировать ее можно с любого места:

Пумперникель с Никербокером
Ели каперсы с картофелем.
В это время хлопья выткали
Крышу с дымовыми трубами,
Облицованными плитками,
Точно пряниками грубыми.

Господи помилуй, вздохнет читатель, знающий более-менее и биографию, и библиографию Матвеевой! За что этот поэт подвергался цензуре и грубому окрику, за что его третировали снисходительным презрением, числа по разряду инфантильной, пионерской романтики? Кому мешали все эти чудеса? Ведь к нашей же радости, для нашего же — временами почти физического — наслаждения живой и яркой тканью стиха старался этот не самый счастливый автор! Есть ошибочное мнение, будто читателю становится намного легче, если поэт ему жалуется. Возникает ощу-

щение, что читатель не один такой бедный. Да нет же: утешить, развлечь, внушить веру в возможность дальнейшей жизни способен только яркий и энергичный, захватывающий и виртуозный текст. Вот почему наш народ так охотно пересматривает старые комедии и так воротит нос от современной претенциозной чернухи. Матвеева лишний раз напоминает, что блеск, точность, изящество — не последнее дело, что стихи обязаны радовать гортань и язык! Свой механизм преображения реальности автор предъявляет в одном из самых ранних стихотворений сборника (правда, позднее Матвеева его несколько отредактировала):

В эти часы предзакатные, ясные
Я стихи сочинила о том, как тепла Океания,
Как потемнело — и розы ударили в красные
Барабаны благоухания.
...Два мужика пили пиво под воблу,
Девочка рыжую кошку пасла.
Сумерки сделались мягкими, словно
Ухо осла.

Это отнюдь не о том сказано, что для фантазии поэта, поглощенного созерцанием своей внутренней Океании, оскорбителен вид мужиков, пива и воблы. О нет! Матвеева сроду не предавала своего старомодного демократизма, на который тоже находятся хулители, — речь о другом: ведь Океания с ее розами и мужики с их пивом взаимосвязаны, если не взаимообусловлены! И рыжая кошка, и мягкие сумерки — всё это персонажи матвеевского мира, и никаких стихов без них не было бы: герои не виноваты, что до сих пор не преображены. Но Матвеева к ним уже спешит — и всему дарит другую оболочку: желудь у нее обращается в старинный брегет, показывающий «навсегда ушедшее время», а идолы острова Пасхи — в «шахматы двух исполинов», и преображений таких — по несколько на страницу. Это все та же Матвеева, искавшая «душу вещей».

...На богатство фантазии так обижаются,
Что «богатством» уже называть не решаются.
Не согласны признать за ней даже зажиточность,
А придумали хитрое слово «избыточность».

По строгому счету — да, избыточность, особенно на фоне тотальной и хронической недостачи. Матвеева опубликовала наконец свою огромную и сложную драматиче-

скую сказку «Четвереньки», в столе лежит неизданный трехтомный роман, вышли двенадцать книг — полторы тысячи лирических стихотворений, — и всё-таки для большинства своих поклонников она прежде всего автор песен, которые по мелодическому богатству, по райской своей гармонии мало с чем могут сравниться даже в классике жанра. Еще бы не избыточность! И уж просто как издевательство над публикой должен расценить любой закоснелый современник те иллюстрации, которыми Матвеева снабдила сборник пьес и прозы «Кассета снов». Это, товарищи, уже беспредел, это вызов здравому смыслу и оскорбление самой идеи равенства (равенства таланта с бездарностью).

...Проходившая по разряду формалистов, эстетов, гурманов, любителей экзотики и роскоши, она повторяет здесь любимого ею Уайльда, который при всей своей репутации эстета и сноба остался, как справедливо замечал Набоков, прежде всего моралистом. Матвеева не устает напоминать простейшую истину: плохим или хорошим человека делает единственная, определяющая черта — способность или неспособность присоединиться к толпе. И не важно, ликует толпа в данный момент или топчет несогласного (она и топчет, ликуя, и ликует, топча, — это, в сущности, один процесс). Матвеева пошла на известный риск, опубликовав и прокомментировав в книге свой «Пастушеский дневник» — отроческую прозу. Не было в нашей словесности последних лет более душераздирающего зрелища! Восемнадцатилетняя девушка, ребенок, в сущности, пасет мосластых коров при подсобном хозяйстве детского дома, подвергается регулярным матерным разносам, ходит в единственных потрескавшихся башмаках, повторяет вечный путь советской Золушки — и описывает всё это легким, ироническим, изысканным слогом книжной девочки, больше всего боящейся впасть в гордыню! Нынешняя Матвеева всячески предостерегает читателя от сентиментальности, слюнявого сочувствия, которое так близко к обычному высокомерию, — ради этого предостережения, собственно, и написан довольно язвительный комментарий. Но стихов не прокомментируешь — а именно в них главный контрапункт блеска и нищеты:

Жизнь коварная не стелет
Мне своих ковров.
Голый лес. Холодный берег.
Я гоню коров.

Я под ветром, я во власти
Снега и дождя...
Я из тех, кому о счастье
Помышлять — нельзя.

Или счастье — дождик тощий?
Зимний листопад?
Каково оно на ощупь?
С чем его едят?

Этого поэта чаще других ругали за книжность. Но на сегодняшний взгляд проследить истоки, корни ее дара — задача не из простых: книжная, экзотическая, оторванная от жизни Матвеева явилась в литературу со своим голосом и собственной интонацией, и даже самые ранние ее стихи отмечены «неподражательной странностью» — дотошной внимательностью, фабульностью, намеренным сталкиванием высокого и низкого (благо в жизни этого самого сталкивания наблюдалось в избытке — шутка ли, пасти коров на Чкаловской и писать «Рембрандта»!). В этом и был, и есть фирменный знак матвеевской поэзии — каждую метафору она разворачивает в историю, в сюжет, самому будничному действию отыскивает парадоксальный, экзотический эквивалент (классический пример с апельсином, который от грубой кожуры освобождают так же осторожно, как револьвер от грубой кобуры). Можно бы вспомнить, как далеко и весело уводили Матвееву слова (не вырываясь, однако же, из-под ее власти) в «Заклинательнице змей» или «Караване» с их пристальной, микроскопной пластикой. Но вся эта роскошь служила никак не для демонстрации собственных — действительно редкостных — возможностей; для самооправдания или скорее для самовоспитания был написан хрестоматийный «Фокусник», который Матвеева включила и в «Пастушеский дневник».

А теперь прислушайтесь, — кому бы могли принадлежать эти слова:

Вы им не «спонсоры» и в смысле
Жилья! Какого же рожна
Классифицировать взялись вы
Людей, чья жизнь вам не нужна?

Тот «жулик». У того (в Тарусе)
Есть бочка (чем тебе не дом?!).
Вы их скорей расквартируйте!
Рассортируете — потом!

Да и к чему сортировать,
Раз на пропавших от сивухи
И на погибших с голодухи
Вам одинаково плевать?!

Что в плутах вам? Что — в нищих детях?!

Вы бросили и тех, и этих.

Какой бы из наших трибунов, горланов-главарей, какой бы из наших интеллектуалов, жонглирующих именами, с такой дерзостью и таким отчаянием швырнул бы в лицо властям такие стихи? Почему свой голос за самых униженных и самых низших, неприкасаемых уже в индуистском смысле возвысила одна Новелла Матвеева — поэт теплых морей и хороших книжек, как принято ее определять? Почему не нашлось никого, кроме этого автора, чтобы написать такие газетные (в газете и появившиеся впервые), но такие точные и мгновенно запоминающиеся стихи:

«Сто москвичей замерзло... Сто один...»
Совсем поразобрал вралей задор, зная:
Как будто можно выйти в магазин
И, как ящик в глухой степи, замерзнуть!
Как будто можно — это как постичь? —
Замерзнуть в баре или в дискотеке!
Бездомный — кто б он ни был — не москвич.
Он — никакого города на свете.

Старомодно? — бесспорно. Матвеева никогда не боялась этого слова и не стремилась к новомодности. Может быть, весь феномен ее — поэтический и человеческий — состоит в том, что старомодные, а по большому счету неотменимые истины высказываются чрезвычайно современным, сложным и богатым слогом. Если, конечно, понимать под современным языком не сленг, но расширение возможностей поэтического слова. Здесь Матвеева сделала больше многих — ее призрачная, зыбкая просодия в сочетании с острыми фабулами и сильными сравнениями заставляет вспомнить о гумилевских поисках. Но при всем при этом, подозреваю я, подлинный исток ее лирики — всё-таки психологическая проза прошлого века, и не зря Матвеева так старается насытить сюжетом, движением самую статичную картину. Ее мир ни на секунду не застывает — предметы, растения, пейзажи стремительно меняют маски, прикидываются то тем, то другим, слово дается всем.

В принципе же конек Матвеевой — не декларативная, не гражданственная и даже не пейзажная лирика. Не ее вина, что так много приходилось заниматься всем этим. Матвеева, при всей афористичности своих дефиниций и бескомпромиссности оценок, рождена быть поэтом переходных, сумеречных состояний, неуловимых ощущений, поэтом подсознания, ассоциации, догадки, и лучший ее час — действительно «между сумерками и тьмой». Отсюда ее пристрастие к таинственному (но не мистическому), зыбкому и трудноопределимому, — хотя как раз этических двусмысленностей, расплывчатости в вопросах морали она не терпит, прекрасно зная, что от релятивизма до фашизма один шаг — или того меньше. Острее всего Матвеева ненавидит снобов, ибо в их стремлении подменить твердый и ясный критерий собственным произволом, в их жажде размыть опоры мира отчетливо прочитывается откровенное наполеонство. Но когда уже написана «Шекспириада», опубликовано «Золото проектов» и закончена «Москва-сортировочная», можно наконец предаться тому, к чему, собственно, этот поэт и предназначен:

За свалкой, где дети играли,
Песок бело-розов, как днем,
Но лужицы серой эмали
Горят демонически в нем.

А бриг удержался едва —
Сейчас его снова подбросит...
А ветер все шумы относит,
Лишь странной команды слова

В отдельной звучат тишине...
Мрак ночи порывист и душен.
Уж буря валит из отдушин
И люков, невидимых мне...

Я помню, как в детстве был зачарован матвеевской строкой из «Шпал», опубликованных тогда «Новым миром», — из маленькой аллегорической поэмы о всё той же защите критериев, о надежности прямолинейных рельсов и шпал, этой «лестницы в детском наброске». Аллегии я, само собой, не понимал, и зыбкое время начала семидесятых мне ничем не угрожало. Но строка «на пустынном прилавке заката» отчего-то веяла такой тоской огромных пространств и невыразимых красок, что говорила мне куда больше, чем в ней, собственно, сказано.

Что же изменилось? Появилась небывшая прежде кротость — просится сюда именно это полузабытое слово. Разумеется, Матвеева-полемист по-прежнему непримирима. Но в пейзажных, любовных, ностальгических или морских ее стихах возникли какое-то особое смиренное умиление, более высокая и хрупкая, чем прежде, нота. Это голос не сорванный, но истончившийся, чище и мягче прежнего. Словно песня «на последнем обрыве ада», в которой есть и ад, и мучительное, ценой последних сил, преодоление его. Это цитатами не подкрепляется — это вырастает из композиции стихов, слишком длинных для цитирования, из состава сборников, из матвеевских детских картинок, на которых маленькие человечки бредут с фонарями среди небывало огромных деревьев.

Приложение
**Розы и мандолины. Интервью с Новеллой Матвеевой
в 1992 году**

— Новелла Николаевна, слово «романтика» истрепано до последней степени. Что вы сами вкладываете в него?

— Романтика — это, по-моему, жизнерадостность не без примеси благоговения перед таинственностью мира. Поэтому человек, которому кажется, что он знает жизнь насквозь, романтиком быть не может.

— Новелла Николаевна, сегодня, увы, поэт занимает на социальной лестнице одну из последних ступенек. Он вызывает высокомерное презрение у любого, кто зарабатывает не словом, а делом — грабежом, например. Что ответить на эту снисходительность быдла, что противопоставить ей?

— Сначала договоримся о терминологии. Ни в коем случае и никогда не следует называть «быдлом» бедных или тяжелой работой занятых людей. Если же сделать перевод «быдла» на «мещанина»... Так вот: противопоставлять мещанину **СОВСЕМ НИЧЕГО НЕ НАДО**. Тем более что в его «снисходительное презрение» я никогда не поверю: перед поэтами и вообще людьми искусства такое презрение обычно всего лишь разыгрывается, даже — вымучивается. И никто не представляет, с каким это делается надрывом. Обыватель, как типичный деспот, никому не прощает инакомыслия: он подозревает в нем обязательно темный умысел (темнее даже, чем его собственный). Вообще не-

подчинения, непокорности он терпеть не может. Самое главное — никогда не примыкать ни к какой толпе. За эту внутреннюю свободу, безошибочно учув ее, деспоты разных уровней невзлюбили Ивана Киуру. Не должны они, по-моему, любить и Наума Коржавина. Вот поэт, которому воистину начхать даже на самые новомодные заблуждения многих и вообще — на массовую тиранию!

— Какие условия необходимы лично вам, чтобы писать?

— Необходимо, чтобы не подпиливали стул, на котором я сижу за рабочим столом. И погодили бы выкорчевывать пень, на который успею пересест. Чтобы не толкали под руку во время записей и не выдергивали из рукописи листы. Чтобы не глушили рыбу у меня под самым ухом. Не палили рядом из пушек и т. д.

— Вы никогда не рассказываете о своих обидах на советскую власть. Хотя потерпели от нее никак не меньше остальных, а одного из любимых ваших героев даже спрашивали в песенке: «Ах, если, Джим, надоел тебе здешний режим, хочется если в Испанию, Данию, Швецию, Грецию, Рим...» Почему вы не сводите счеты с режимом — это гордость или нежелание связываться?

— Как же я могу обижаться на то, чего никогда не видела — на советскую власть? В переводе это могло бы вроде означать «не видела от нее хорошего». Вроде бы. Но и те, кто жил под знаком этой власти приютно и привольно, тоже ее... не видели. Да и как увидишь такое — означающее буквально «советоваться с народом»? Да кто же с ним когда советовался?! И разве это могло быть плохо... если бы состоялось?

— Вы сказали однажды, что воспринимаете любую эпоху прежде всего зрительно. Семидесятые, например, вам запомнились какой-то общей замедленностью, подчеркнутой плавностью движений и речей, расползающейся личной благополучия... А сейчас?

— Сейчас я вижу много озлобленности в странном сочетании с холуйством. Много болезненного надрыва, надлома, который, вероятно, будет изжит не скоро... И нищета. Четыре года назад нас с Иваном Семеновичем поразил нищий-инвалид в подземном переходе возле нашего дома. У этого нищего были хозяева, которые били его, если он мало собирал. Если позволительно страдание и нищету называть «символом», то этот нищий для меня — один из знаков эпохи... Я вижу довольно часто и самых несчастных

людей, тех, кто с отчаянными, измученными лицами пробирается через толпу, не протягивая руку за подающим, ни на что не надеясь.

Богачи всех времен утешали себя тем, что нищий на самом деле неплохо зарабатывает. Утешались они и другим: бедняк — это тот, кто заработать не способен, ленив и потому ни жалости, ни помощи недостоин. Я вовсе не испытываю неприязни к богатым — до тех пор, пока они не начинают расценивать свое богатство как знак богоизбранности, объявляя всех прочих людьми второго сорта. Мне почему-то кажется, что в любви и сострадании нуждается прежде всего бедный и больной, а не здоровый и богатый.

...Что же до зрительного образа века в целом... Если совсем коротко, то это огонь, вода и медные трубы. На конце одной из них буквы сообщают: «Начало века». На другом конце надпись: «Конец века». С того конца, где начало (простите, так уж получилась фраза!), в трубу решительно лезет «сверхчеловек». А из того жерла, где конец, выходит... кто бы вы думали? Всё тот же «сверхчеловек». Наш век в своем цинизме, по-моему, значительно откровеннее предыдущих. Ядерная беда, другие виды истребления природы, воздуха, земли и чудовищная аморальность общества — вот, на мой взгляд, главных три недуга столетия. И я сомневаюсь, что подобный век мог хоть что-нибудь изменить к лучшему.

— У вас никогда не было соблазна компромисса, приспособленчества? Не так уж это и страшно, как поглядишь: временный отказ от убеждений оборачивается подчас спасением...

— Нет. На компромисс мне пойти никогда не хотелось: мой эгоизм бы этого не допустил. «С компромиссами, — объяснял он мне, — уходит смысл творчества, а ты же не хочешь, я полагаю, потери смысла?» Мне приходилось слышать упреки в излишней категоричности, чуть ли не в агрессивности. Но это ведь не моя категоричность и не еще чья-то. Это категоричность Заповедей.

Что же до агрессивности — все понятия сейчас перевернуты. Морально развязные люди считаются культурнее избегающих грязи, хорошо одетые — одареннее голодранцев, защищающиеся или защищающие других кажутся сегодня агрессивнее самих нападающих. Тут мне невольно вспоминается высказывание Маяковского о корриде. Он, как вы помните, сказал, что неплохо бы к рогам травимого быка приделать пулемет, который бы стрелял по зрителям. Агрес-

сивное высказывание? Жестокое? Да нет же! Это с понятным гневом, болезненностью, с понятным взрывом против любой травли! Не слушайте, чьи слезы злее: смотрите, чем они вызваны. Да, слова бывают очень злыми. «Корабль дураков». «Похвала глупости». «Школа злословия». «Ярмарка тщеславия». Кто же это так ругается? Не агрессивнейшие ли на свете создания? Нет. Это названия книг величайших гуманистов Европы. Без них, конечно, спокойнее, и поэтому мы сегодня к ним обращаемся очень редко.

— Вы легко пишете?

— Иногда легко, иногда — с трудом. Но довольна собой бываю только тогда, когда через труд достигаю впечатления легкости.

— А песни продолжаете писать?

— Сегодня — нет. Прежде сказала бы, что не смогу перестать. Но большинство песен написаны в шестидесятые годы — на Высших литературных курсах и сразу после. Чтобы написать песню, мне нужно особое, беззаботно-мечтательное настроение. Песня приносит подъем — я помню, как за два дня подряд сочинила «Кораблик» и «Какой большой ветер». Это было на курсах, я как раз готовилась к экзаменам. Сначала пришли почему-то две строчки из последней строфы «Ветра»: «А ты глядишь нежно, а ты сидишь тихо...» А раз кто-то сидит тихо, значит, вокруг бушует вихрь, — явилась рифма, и так я сочинила всю песню. Чаще всего сначала приходит музыка. Иногда даже во сне, как, например, «Синее море». Музыка вызывает картину, а там я уже чаще всего знаю, как эту картину записать. Но слова «Синего моря» пришли только после того, как Иван Семенович подсказал мне, о чем там должно быть. Я очень любила сочинять музыку на его стихи: в них есть та песенная свобода, которая и сама по себе — музыка.

— Вы, в отличие от большинства бардов, играете на семиструнной гитаре...

— Да, шестиструнной я не владею, а играть на семиструнной меня выучила мама, она писала прекрасные стихи и пела замечательно. Мне всё равно до сих пор кажется, что играю я как-то неправильно. Нот я не знаю и записываю мелодию собственными знаками, рисуя гитарный гриф и на нем обозначая аккорды.

— Вы чувствуете какие-то изменения в своей творческой манере?

— Об этом тоже лучше говорить в прошлом времени. В начале семидесятых одна родственница горько укоряла

меня за антирелигиозные строфы. Я, хотя и дочь атеиста, была вынуждена с ней согласиться. Кстати, отец мой, несмотря на атеизм, всю жизнь совершал только божеские поступки. Так вот: под влиянием этой родственницы и собственной позднейшей догадки я отказалась от проповеди безбожия — бессмысленной и вредной. Правда, немногочисленные мои стихи этого образца сочинялись в ранней глупой юности — вот единственное сколько-то оправдывающее меня обстоятельство. Во всём же остальном, как мне кажется, я меняюсь очень мало.

— Я знаю, что ваше имя и творчество чрезвычайно популярны среди хиппи — этому способствовала ваша маленькая поэма «Хиппиоты», единственный, кажется, голос в защиту хипов во времена их повсеместной травли. Вы знали о гонениях на хиппи?

— Явление «хиппиотизма» возмущало меня и до семьдесят пятого года, когда возникли «Хиппиоты» в первом наброске. По мне, хиппиотизм — это, собственно, любование риском других с безопасного расстояния. И с подбадриванием рискующих — даже если это родные дети подбадривающих, которые бессмысленно гибли на дороге в никуда.

— У вас об этом сказано: «Цель хиппи нельзя обозначить. Цель хиппи — концы отдавать. А цель хиппиота — подначить. Оплакать. Романтизовать». И подначивали, и романтизовали — по полной программе...

— И обратите внимание, как поздно (совсем недавно!) началась какая-никакая борьба — не с наркоманами, то есть больными, с которыми как раз боролись давно и исправно, — а собственно с наркоманией.

— Вы часто отвечаете на упреки в своей «оторванности от жизни». Они в самом деле задевают вас?

— Не задевают, но занимают. Это ведь так любопытно... Меня величали и «книжной», и «оранжерейной», и «убегающей от жизни в свою раковину»... Не могу не отдать должного поразительному чутью отдельных критиков: они сверхъестественным образом догадывались, что от такой жизни и впрямь бежать было впору... Но если бы они меньше внимания уделяли своей интуиции, а больше следили за фактами, они обратили бы внимание как раз на жизненность моих задач — хотя бы задач. Мнение зоилов мне неинтересно. Но ради читателей, коих они запутали, я пыталась им отвечать — например, в стихотворении «Личность под тентом».

— «Перебирая в уме всевозможные темы (и, как всегда, надрываясь под жизненной ношей), я поняла, что от жизни оторваны... все мы. Только — один от плохой, а другой — от хорошей». Но в принципе о своей жизненной ноше вы как раз не распространяетесь. И, как о всяком человеке, не делаящем свою биографию достоянием любопытных, о вас ходит масса легенд — зачастую противоречащих друг другу. Например, легенда о вашем полном космополитизме, переходящем в русофобию, и встречаемая легенда о славянофильстве, переходящем в шовинизм.

— В разное время я по-разному относилась к России и к русскому. Сама будучи русской, я из одного чувства противоречия не могла любить Россию той любовью, которая навязывалась официально. Чем больше было казенно-казарменного патриотизма, беззастенчивой лести и дутой гордости — тем меньше мне всё это нравилось. Сегодня, наверное, я люблю Россию больше и — иначе. Когда твоя страна унижена, когда ее ругает всякий, кому не лень, — я с этим солидаризироваться не могу. Страну, которой трудно, которая больна, которая попираема, — я ощущаю всё более своей.

— На шестидесятников сегодня катят бочку за всё: за иллюзии, за компромиссы, за наивность. Почему именно они вызывают такое неистребимое желание пнуть?

— Шестидесятники были и остаются разными. Но думаю, что эта интуитивная солидарность людей, объединенных всего лишь общностью десятилетия да смелостью позиции, — повод для негодования многих зоилов. Причина в следующем: шестидесятники — даже и те, что из нуворишей — сумели подняться над своим нуворишеством. А нынешние нувориши подняться не способны: «Тянет к земле роковое тяжелое бремя». В данном случае — бремя плутовства, материализма и самомнения. В их внутреннем неблагополучии неповинен никто, кроме них, но ведь так хочется кого-нибудь обвинять! И проще всего — шестидесятников: за то, что в их деятельности были и остаются содержание, цель и достоинство.

— Сейчас интереса к литературе по большому счету нет. Вы пишете? И надеетесь что-то изменить своим творчеством — в мире, в читателе?

— Да, был у меня грех гордыни и самообольщения. Говорю о своем сочинительстве в прошлом времени: мир изменить мне очень даже хотелось. Но когда я заметила, что все усилия и утопии — зряшны, я всё равно в те годы не

смогла отказаться от нерассуждающего и неумного — пчелиного — продолжения творчества.

— А о том, читают или нет, у вас было четверостишие, которое я наизусть не помню, но оно точно ложится на тему...

— «Жалок тот, у кого идиотства хватает не писать потому, что его не читают. Кто поэт, тот поет и на острове голом, где от славы вдали он один обитает».

— Говорят, вы никогда не видели моря. Я знаю, что из-за транспортной болезни все ваши передвижения очень затруднены и путешествуете вы в основном пешком. Но неужели и впрямь ни разу — столько написав и столько спев?

— Нет, я видела море. Один раз в жизни. Рижский залив.

Разговор в 2003 году

— Новелла Николаевна, вам никогда не хотелось жить в столь любимой вами Италии, в Испании, в Голландии или где-то еще у моря, в более симпатичные времена? Например, лет двести назад? И кем бы вы хотели там быть?

— Прежде мне хотелось обретаться то в восемнадцатом, то в девятнадцатом веке, то в одной, то в другой стране... В том числе и в названных вами и, конечно, около морей. Но это только потому, что не задумывалась: а в каком, собственно, качестве объявилась бы я перед ТЕМИ людьми, не разобравшись как следует и с ЭТИМИ? Теперь я хочу быть только в России: слишком многое здесь пережито.

— На что вы прежде всего обращаете внимание, общаясь с людьми?

— Прежде всего — на глаза, на взгляд человека. Мне кажется, по глазам я сразу угадываю: можно ему верить или нет. Слишком часто было — нельзя. Но я прекраснодушно уговаривала себя не относиться к кому-то плохо. И наказание не замедляло с прибытием! Словом, как сказал где-то Диккенс (не помню точной цитаты), мы ошибаемся в людях не потому, что непроницательны, а потому, что слишком скоро перестаем судить о них по первому впечатлению. Какое всегда есть самое верное.

— Вы можете хорошо относиться к человеку, который вас явно не любит? Или, по крайней мере, уважать его?

— Я никогда не считала себя мерилom людских добродетелей. Обычно мне ничего не стоило воспитать в себе сиротливое уважение издалека к человеку, недолюбливаю-

шему меня лично, но в чем-то интересному, честному, высказывающему иной раз общественно полезные мысли... Правда, когда открывалось, что он не просто недолгоблывает меня, но ненавидит лютой и деятельной ненавистью, мое уважение к нему слегка выцветало и наступало сухое удивление... Убедившись, что плохого я вроде не делаю, а, напротив, как могу, утверждаю в своих стихах старомодные нынче ценности благородства, я начинаю тогда уже с отвращением презирать завистливого негодяя...

— Вы вторгаетесь как-то в свои старые песни? И вообще, на ваш взгляд, зазорно ли переписывать старые вещи?

— С 1957 года не изменились тексты «Миссури», «В предрассветном тумане», «Песня свободы» (разве что раньше она называлась «Испанский патриот»). Иногда мне старого названия жаль, потому что в нем неуловимо запечатлелось невозвратное, провинциальное, юное. Вообще, когда слова и музыка сочиняются одновременно, песня остается навсегда прежней. Остались такими «Капитаны без усов», «Ах, как долго едем!», «Какой большой ветер!» Но со словом «зазорно» я бы не согласилась. Что зазорно? Вторгаться в собственную кухню? То есть работать? Потеряв текст, восстанавливать его поневоле не в точности? По-моему, зазорно красть, что и делается по отношению к моей песенной музыке давно и с разных сторон, о покраже песенных стихов не говорю... Зазорно перекрывать песеннику путь, а это ведь тоже было проделано со мной, а песни в это время лежали раскрытые, бродили бесхозные — воруй не хочу, угоняй стадами! Вторжение в свой текст не просто не зазорно, но временами необходимо, впрочем, у меня очень мало видоизмененных песен.

— В ваших стихах и песнях много снов. Это действительно грезы или, как в недавно опубликованном стихотворении о приснившемся страшном городе притонов, лишь прием, своеобразная маскировка?

— Насчет стихотворения «Снился город» — вы сами ответили себе и мне. Это выдача реальности за сновидение. Но сны, в том числе и вправду снившиеся, были у меня больше в прозе. Говорю «были» — потому что не знаю, для чего мне теперь возвращаться к своему роману «Союз действительных», так и ненапечатанному. Его давно растащили. Скажите как на духу: много моей прозы видели вы в печати?

— Почти не видел.

— Как раз тогда, когда ее не видели ни вы, ни другие — много старше вас, — она методически растаскивалась и де-

ловито рассовывалась по воровским карманам. И до сего дня питает чью-то гениальность. Из «Союза» всё вычерпано, весь его полусновидческий метод. По счастью, некоторые сюжеты, реплики и находки успели отразиться в стихах: «Наполовину вещь, наполовину птица, наполовину есть, наполовину снится». Остальное раскрадено. Из глав «Союза», тщетно поданных мной когда-то в некоторые издания. И, к стыду моему, из-за моей собственной болтовни: я ведь кому только не рассказывала свою книгу изустно! Жанр фэнтези сейчас разделился как бы на два потока. Спасибо тем литераторам, которые устремились вслед за Толкиеном, потому что у него всё напечатано давным-давно и для плагиата неуязвимо. И не спасибо второму потоку, о котором в связи с вашим вопросом о снах вы теперь имеете представление.

— Что вы делаете, когда отчаиваетесь или устаете?

— Я или сваливаюсь и лежу (чего вообще-то очень не люблю!), или блуждаю без цели, пока не развеюсь или опять-таки не свалюсь. Не так давно я отдыхала и набиралась сил при помощи радио, но теперь по нему не услышишь ни Конан Дойла, ни Сименона, ни Агаты Кристи, ни тем более Островского, Диккенса, Достоевского, Честертона, Пушкина, Гоголя... Иногда от тяжких мыслей отвлекают исторические передачи или «Детектив-шоу».

— У вас есть поразительное стихотворение «Стихотерапия». Вам помогает сегодня сочинительство отвлечься, заговорить боль?

— Я убедилась — как в том убеждались многие поэты по прошествии всеисцеляющей молодости, — что стихотерапия помогает, уже когда во многом или отчасти невзгода преодолена и без нее. А пока стихотерапия не подросла (она и не может подроснуть раньше времени), ты поневоле предоставлен самому себе. Невзгodu как-то иначе изживать сначала приходится, а приход стихов — и есть начало исцеления. Оно свидетельствует о том, что человек всё-таки не пропал и уже, кажется, не пропадет.

— Если не пишется, вы бросаете вещь или насильно вытаскиваете ее из себя, пробиваетесь к ней, пока не пойдет само?

— Стихотворение — что растение: оно растет само, лишь если за ним ухаживать. И всегда бывает трудно проследить, что в нем от работы, а что — от Бога. Кроме того, мы забываем, что и сама работа — она тоже от Бога! Вроде Господь никогда не поощрял паразитизма и ожидания ман-ны с небес в награду за невыявленные заслуги, подкреп-

ленные злом и гордыней! Лишь с этой оговоркой — насчет божественной природы труда — я согласилась бы, что недурные стихи пишутся сами. Тянуть песню оттуда, где ее еще нет, я считаю неправильным. И тут мне с детства помогают стихи любимого Ростана:

Не торопите никогда
Поэмы тайного расцвета...

— Вы говорили в одном из интервью, что для песни вам нужно настроение беспечности, беззаботности. Это как-то изменилось с годами? Что вам нужно, чтобы сегодня писать, включая еду, воздух, запахи, мебель?

— Стихи не требуют каких-то уж очень благоприятных внешних условий. Это не то что проза! А насчет внутреннего спокойствия, насчет беззаботности — тут у меня всё как-то перепуталось... Жоффруа Рюдель видел портрет Мелисанды и потому к ней стремился. Я никогда не видела даже портрета Беззаботности и поэтому давно уже и не стремлюсь к ней. Почти не стремлюсь, точнее. Почти утратила о ней понятие. Почти не верю в нее. До прогулок и воздуха — тоже никак не дорвусь. Достаточно сказать, что наш единственный лифт обыкновенно не работает (единственный транспорт, на котором я здесь научилась ездить), а когда поднимаешься пешком на шестой этаж, результаты прогулок обычно насмарку. Всё, что выходит из-под пера без поддержки беззаботности — прогулок, воздуха (зелени в Камергерском и поблизости нет, а вечнозеленые недвижимые стражи в кадках возле театра у меня называются «Усыпальницей Капулетти») — всегда немножко заранее отравлено мыслью, что это, наверное, лишь пчелиный инстинкт работы. Словом, добрые люди отучили меня радоваться своему ремеслу. Невзгоды — тоже.

— Вы сейчас опубликовали целую «Шекспириаду», в которой яростно боретесь с версиями «рэтлендианцев» и всячески доказываете историчность Шекспира — драматурга, а не ростовщика. Почему вас это так занимает?

— Для того чтобы любить Шекспира и за него вступаться, достаточно простой благодарности ему за его гений. Но современные гонерилы, реганы, освальды и т. п., как бы даже щеголяющие черной неблагодарностью, этого не понимают в ненормальности своей. Я просто нормальный человек — вот и вся моя «заслуга» перед Шекспиром. Быть может, священность авторства — и есть тема, для которой

я родилась. Авторам — в их основной массе — не хочется, чтобы под их сочинениями расписывался кто-то другой. Шекспир знал, что говорил, когда выразился следующим образом: «И совершенству ложный приговор»... Кому-то там «всё равно» — Шекспир или не Шекспир написал пьесы Шекспира. Не верьте им, они притворяются. Их скупающие зевки сугубо искусственны. Просто они не любят Шекспира. Человек есть Божие подобие. Никто из смертных не может отменить человека, даже инакомыслящего. Это грех непростительный, тиранство, какое не снилось ни Тамерлану, ни Сталину, ни Фантомасу! И я бесконечно благодарна таким исследователям, как Морозов, Шведов, Аникст, Штейн, за то, что они признают в великом стратфорде реального человека, то есть подобие Божие!

— Вы могли бы писать на заказ? И на каких условиях?

— Вот так раз! А я-то думала — по-моему лицу видно, что я не способна ни на убийство, ни на грабеж, ни на «прославление заказчика»! Но если в моих суровых чертах, ругательных сонетах и иронических рубаи эта неспособность к прославлению никак не отражается, — что ж, вам виднее! За жизнь я выполнила, томясь и отлынивая, всего два-три заказа на песни для радио, и то потому, что заказы пришлись мне по вкусу. Вообще же на случай, в шутку я сочиняю легко, но обычно тут же всё забываю, не записав. В юности моей я это всё записывала и придавала серьезное значение всякому, даже совсем невесомому каламбуру. Теперь же мне только у других такие каламбуры нравятся, у себя — редко. Зато, если уж покажется что-то особенно удачным, я обязательно записываю такую находку наравне с более серьезными по жанру высказываниями.

...Был у меня еще вопрос: почему, на взгляд Новеллы Матвеевой, ее так часто упрекали в отрыве от жизни и бегстве от нее. Может, такое бегство на самом деле и есть добродетель? Одно из написанных незадолго до этого стихотворений Матвеевой, подтверждающее, что настоящие стихи можно писать и сегодня, несмотря ни на что, кажется, ответило на этот вопрос.

ИСПОВЕДЬ МИМОЗЫ

Кто скажет, что я «ничего не видала
От подлинной жизни в отрыве»,
Не знает, что я далеко забредала
И видела почки на иве.

Я видела снег, облепивший полозья,
И зелень рассады под градом,
И то, как, набывшись, мотает предгрозые
Цветами, растущими рядом...

Я видела: на дождевом бездорожье,
Где нет на рябинах коралла,
Неверная почва пружинит, как дрожжи,
А верной становится мало.

Я видела, как собеседник лукавит, —
По холоду глаз его. Эка! —
Я видела даже, как многие травят
Всю жизнь — одного человека!

«Мимозой тепличной» молва окрестила
Меня. А не в той ли теплице
Я видела, как замерзают чернила?
Как пишешь, надев рукавицы?

В стихах моих оранжерейность искали —
Не в этой ли оранжерее,
В промерзлых углах расцветая, сверкали
Из снега и льда орхидеи?

Что видела я, чтобы хвастать так яро?
Каких-то семьсот ограблений,
Две с лишком войны, единицу пожара
Да несколько штук выселений.

Я видела: с неба снежинки слетали
На вышвырнутые пожитки... Помилуйте!
Это житья не видали.
А жизнь мы видали. В избытке!

И прописи школьные в глаз мне не суйте,
Ее восхваляя суровость.
Ступайте к другим и другим указуйте,
А нам и диктанты не в новость.

Геннадий ШПАЛИКОВ

1

Всякая новая волна в кинематографе начинается с нового сценариста, меняющего устойчивые представления об этом ремесле. Именно сценарист реформирует киноповествование, намечает тот новый язык, которым заговорит поколение. Первая «оттепель» (1953—1958) говорила языком Габриловича («Коммунист»), Розова («Летят журавли») и Ежова («Баллада о солдате»). Это не значит, что они стали хуже писать в шестидесятые, но знаковые картины по их сценариям появились раньше, и символами эпохи они были тогда.

По справедливому замечанию Натальи Рязанцевой, шестидесятые придумал Шпаликов. То есть мы видим их такими, какими их придумал он; символично, что он был не только сценаристом, но и поэтом первого ряда, и в этом еще одно его сходство с любимыми им французами. Любимым фильмом он называл «Атланту» Жана Виго — оммаж ей содержится в его единственной режиссерской работе «Долгая счастливая жизнь», — но больше всего похож он на Жака Превера, великого поэта, сценариста «Детей райка» и «Врат ночи» (сравнил бы и с Тониной Гуэрра, но Гуэрра, по-моему, жиже, сентиментальнее — в стихах по крайней мере).

Шпаликов был единственным советским сценаристом, в чьей гениальности не сомневался почти никто — и в чьем профессиональном существовании почти никто не нуждался. Возможно, его сценарии действительно опережали свое время — ни один из его шедевров не получил адекватного экранного воплощения, лучшие же работы («Летние каникулы», «Прыг-скок, обвалился потолок», «Девочка Надя, чего тебе надо?») и вовсе не добрались до экрана. Что, возможно, и к лучшему — поставить их не смог бы никто из

современников. Он первым сумел почувствовать и, более того, зафиксировать сюжетно протест человека против его социальной роли, подчеркнуть растущее несоответствие между тем, как советский социум был структурирован, — и тем, как он жил.

Именно в сценариях Шпаликова герой перестал быть функцией и зажил собственной жизнью, бесповоротно с этой функцией разойдясь. Отсюда и трагедия — ведь уютнее и комфортнее герою было бы оставаться в рамках той навязанной и придуманной жизни, которой он жил прежде. Но экзистенциальная проблематика, по сути, отменила социальную, и герой перестал вписываться в рамки регламентированного, детерминированного бытия. Весь Шпаликов — о том, как типаж перестает быть типажом, как он выходит из общей игры и начинает существовать по другим правилам. Одновременно и нарратив перестает быть нарративом и начинает ветвиться, превращаясь в импрессионистский, легкий сон.

Вот почему кинематограф «оттепели» оказался не готов к шпаликовским сценариям: правда, большинство режиссеров хотели эти правила модернизировать, но решительно не собирались вовсе их отменять. Возможно, такой слом биографии шпаликовского героя был предопределен резким сломом жизни самого автора: Шпаликов окончил суворовское училище и начинал с правоверных, под Маяковского, стихов. Но талант его не вмещался ни в какие рамки — ни в рамки официально-парадного оптимизма, ни (позднее) в рамки «оттепельного» ВГИКа (отсюда мрачный, дословно сбывшийся сценарный этюд Шпаликова «Человек умер»: он остро ощущал свою чужеродность даже в вольнодумной студенческой среде). Из суворовца получился еретик, из любимца поколения — изгой, и всё по вечной шпаликовской неготовности соответствовать той или иной социальной роли. Он захотел спрыгнуть с подножки того поезда, на котором — с тоской, песнями и издевками — ехали почти все его сверстники. Став одним из символов шестидесятнического романтизма, он решительно порвал с ним, ибо увидел всю его фальшь, — и оказался в изоляции.

После звонкой, капельной, непревзойденно-мажорной лирической комедии «Я шагаю по Москве» его главным свершением принято считать сценарий «Заставы Ильича», которая впервые под названием «Мне двадцать лет» и в чрезвычайно урезанном виде вышла в 1965 году. Этот

фильм Марлена Хуциева, ставший кинематографическим символом шестидесятых, довольно резко расходится с тем представлением о «прекрасной эпохе», которое утвердилось впоследствии. Герои шпаликовского сценария чувствуют прежде всего беспокойство и тревогу, а вовсе не беспредельную радость созидания и свободы. Получилась картина не о преемственности (как задумывалось), а об очевидном и непоправимом мировоззренческом кризисе всего общества.

Шпаликовская страсть к разоблачению сложившихся типажей, к добыванию печали и тревоги из устоявшихся социальных фактур сказалась в «Долгой счастливой жизни». В этой картине Шпаликов нарочито стилизовал Лаврова под собственную внешность, нахлобучил на него знаменитую шпаликовскую кепочку, в главной роли снял свою жену и тем придал истории отчетливо автобиографический подтекст. Многие и теперь воспринимают «Долгую счастливую жизнь» как историю о неготовности бродяги, охотника, романтика отвечать за чужую жизнь; историю о том, как человек мужественной профессии, скитальческой судьбы оказывается не в состоянии взять на себя ответственность за чужое счастье. (Об этом же рассказывал жесткий, насмешливый фильм Киры Муратовой «Короткие встречи» — женский ответ Шпаликову.) Но прелесть истории в том, что прочесть ее можно амбивалентно — финальный проезд баржи по реке настраивает на мысли о правоте героя, о его бегстве в свою незаконную свободу, о тщетности и даже пошлости попыток его оседлать, связать. И прелестная героиня Инны Гулая предстает в таком прочтении не трогательной и беззащитной девочкой, а чуть ли не ведьмой, желающей повесить жернов герою на шею. Никаких выводов Шпаликов не делает, акцентов не ставит — он рассказывает о той жизни, которую выбрал и никому не навязывает. Он и сам, может быть, хотел бы другой — «долгой счастливой». Но она не получалась, и он ничего бы не написал, если бы хоть на секунду отказался от своих свободных и жестоких правил.

Вообще, главной чертой шпаликовского героя была вовсе не оттепельная наивность и уж подавно не советский оптимизм. «Оттепель» предстает в его сценариях, сколь бы странно это ни звучало, временем тоски и растерянности, некоторой даже бесперспективности. Герои «Заставы Ильича» — хотя надо отдавать себе отчет в том, что здесь Шпаликов лишь реализовывал замысел Хуциева и работа

его над сценарием сравнительно рано прервалась, — искренне тоскуют по армии: там всё решали за них. Здесь, на гражданке, жизнь еще не определилась, не вошла в рамки, надо решать и выбирать самому, и самое страшное — что всё пронизано тревогой. Да, и радостью, и счастьем иногда, — но счастье кратко, спонтанно, а перспективы неясны, и девушки шестидесятых именно потому всем и всеми недовольны, что во всех ощущают половинчатость, недодуманность, нерешительность. Они с самого начала понимали, как быстро всё кончится и к каким трагедиям приведет сегодняшняя кажущаяся легкость; все разбредутся, многие предадут друг друга, любовь разладится, свобода окажется тяжелее и печальнее несвободы. Всё вернется, только труба будет пониже и дым пожиже. Нота этой обреченности была в сценариях Шпаликова всегда, а в стихах звучала, при всей их легкости, еще отчетливее.

2

В фильме «Ты и я», прогремевшем на Венецианском кинофестивале 1972 года и почти не замеченном в СССР, Шпаликов и Лариса Шепитько разрушили одну из самых устойчивых советских версий подмены сущего видимым: погоня «за туманом», охота к перемене мест, стройки и геологические партии, «приникание к истокам» обнаруживали в фильме свою фальшь и бесплодность. Именно здесь состоялась констатация тотального кризиса шестидесятничества, был осознан и запечатлен крах иллюзий. При этом фильм производил — и производит сейчас — впечатление почти физической духоты и тесноты: герои ничего не договаривают до конца, их диалоги мучительны, и некоторая свобода чувствуется только в пейзажах дальней стройки. Но всю экстенсивность такого бегства, подмену движения вглубь — движениемвширь, Шпаликов понимал отлично. Одни шестидесятники ездили за границу, другие — в тайгу, Юрий Казаков сбегал на Север и сманивал с собой друзей, Юрий Коваль следовал его примеру. Шпаликов был привязан к Москве и работой, и привычками, да и понимал всю тупиковость такого бегства.

Вырождение советского социума, его измельчание и рутину он показал в последнем и, вероятно, самом мощном своем сценарии — киноповести «Девочка Надя, чего тебе надо?». Это история о железной девочке, «комсомольской богине», которая пытается в затхлой и аморфной среде

1970-х годов вернуть принципы коммунистической утопии — заставить людей жертвенно трудиться, героически рисковать, не делать себе и друг другу ни малейших послаблений... Апофеозом становится сцена на городской свалке, куда героиня созвала на субботник всех жителей приморского города. Вместо того чтобы наводить порядок в окрестностях городишка, жители приносят еду, транзисторы, гитары и весело пируют на огромной мусорной куче. Эта сцена достойна стать самым масштабным и одновременно простым символом заката империи. Картина, по замыслу Шпаликова, должна была заканчиваться самосожжением героини. Естественно, о постановке фильма по этому сценарию не мечтал даже сам сценарист.

Трудно сказать, на чьей стороне симпатии Шпаликова в последней его киноповести. Вероятнее всего, ни на чьей. Безошибочный диагност, он и здесь поставил единственно точный диагноз: общество давно и безоговорочно отделилось от тех принципов, которые исповедовало на словах, и доминантой его существования стала расслабленная снисходительность к своим и чужим порокам. Сам Шпаликов этой снисходительностью не отличался и покончил с собой, четко обозначив перед этим свой выбор в одном из частных разговоров: «Сейчас одни продаются, другие спиваются». Его, конечно, не устраивал ни один из предложенных вариантов.

3

С невероятной четкостью он обозначил в стихах главную проблему шестидесятиничества — не только проблему, конечно, но и главную черту всего мировоззрения этих столь разных людей, которые начали вместе, а потом безнадежно разбрелись:

Не верю ни в бога, ни в черта,
Ни в благо, ни в сатану,
А верю я безотчетно
В нелепую эту страну.
Она чем нелепей, тем ближе,
Она — то ли совесть, то ль бред,
Но вижу я, вижу я, вижу
Как будто бы автопортрет.

Вероятно, столь полное самоотождествление со страной было серьезной ошибкой; в случае Евтушенко, на-

пример, некоторая авторская мания величия имеет безусловно те же корни — соотнесение собственного масштаба с масштабом страны, готовность отвечать не только за ее трагедии, но и за ее пороки. Быть слишком похожим на родину — не всегда хорошо, можно в самом деле перенять черты, с которыми страна еще выживает, а человек — почти никогда. Россия, по словам Блока, нежно Шпаликовым любимого, «глядит в тебя — и с ненавистью, и с любовью»; а в себя — не глядит, поскольку то, что она там увидит, вряд ли ей понравится. Этот ужас при взгляде в собственную жизнь и собственную душу шестидесятники в семидесятых испытывали чаще всего по ночам и заливали водкой либо глушили пространствами. Со Шпаликовым произошло примерно то же, что со всем его поколением, которое начинало в советские времена и с советскими принципами, а столкнулось с русской историей и русской бесструктурностью. Чтобы противостоять этим русским чертам, надо не сливаться со страной, а абстрагироваться от нее; комиссарской воли Слуцкого у Шпаликова не было. В семидесятые советское терпело одно поражение за другим, примерно как в тридцатые, которые теперь прямо называют годами русского реванша. Поколение 1937 года рождения столкнулось со своим 1937-м в семидесятые — он их догнал.

Самоубийство Шпаликова было так же символично, как его жизнь, как его взлеты и удачи; в 1974 году шестидесятые закончились бесповоротно и ни в каком виде не вернутся уже никогда.

Осталось чувство, какое можно еще иногда испытать в переходные времена, ранней весной или поздним летом где-нибудь на подмосковном водохранилище, на палубе речного трамвая: чувство счастья, в подкладку которого зашита тревога. Блеск, солнце, восторг, ужасное предчувствие, чередование света и тени, прекрасная девушка, которую ты не удержишь, лето молодости, которую ты не сбережешь; и именно отсюда — нечеловеческая, небывалая острота.

На меня надвигается
По реке битый лед.
На реке навигация,
На реке пароход.

Пароход белый-беленький,
Дым над красной трубой.

Мы по палубе бегали —
Целовались с тобой.
Пахнет палуба клевером,
Хорошо, как в лесу.
И бумажка приклеена
У тебя на носу.

Ах ты, палуба, палуба,
Ты меня раскачай,
Ты печаль мою, палуба,
Расколи о причал.

Вряд ли в шестидесятые годы были стихи совершеннее
этих.

Да и потом — вряд ли.

Иосиф БРОДСКИЙ

Едва ли не главным литературным событием 2015 года оказалось не столько календарное 75-летие Бродского, сколько ставший очевидным после Крыма и Донбасса его переход в статус поэта «русского мира». И дело не только в стихотворении «На независимость Украины», одном из слабейших у него, — а в том, что в лирике его начиная с шестидесятых годов были черты ресентимента, который определяет сегодня российскую ментальность.

Бродский отзывался о наиболее известных шестидесятиниках скептически, если не брезгливо, и даже Ахматулиной перепало от него за жеманство. Исключение делалось для Окуджавы и Высоцкого — при том что авторскую песню как таковую Бродский тоже не любил; вероятно, сказывалась их несоветскость, подчеркнутая отдельность от истеблишмента. Уже в шестидесятые Бродский проводил установку не на советское или антисоветское, а на русское — которое со времен ссылки было ему небезразлично. Пафос огромности и принадлежности к этой огромности вообще был ему присущ, он гордился масштабами русского пространства и часто повторял анекдот о том, что изменить гарему можно только с другим гаремом, а потому переезжать из империи стоит только в империю. Этот пафос огромности есть уже и в «Гимне народу», стихотворении столь патетическом и, страшно сказать, фальшивом, что и Роберт Рождественский себе ничего подобного не позволял. Эти стихи нравились Ахматовой, что служит обычно главным аргументом в их защиту, — других при всем желании не просматривается, если, конечно, не считать заслугой идеологическую правильность. Но Ахматова ценила в искусстве цельность, «чистоту порядка», последовательность, — а цельность здесь налицо: это бес-

примесно, бескомпромиссно плохо. Можно допустить, что это даже искренне, — и тогда Ахматова видела в этом стихотворении примерно то же, что Тынянов в 1931 году видел в пушкинском выборе сентября 1826 года: лояльность как залог величия. Иногда быть с народом — верный выбор, чтобы не оказаться с теми, «кто бросил землю на поругание врагам».

Заметим, что летом 1917 года Ахматова сама всерьез рассматривала эмиграцию как вариант судьбы и просила о помощи Николая Гумилева — в письме просительном и почти жалобном, что для нее редкость. Возможно, она сама до конца не решила, следовало ли оставаться «с моим народом там, где мой народ, к несчастью, был», — в стихотворении 1945 года «Меня, как реку...» она признавала, что живет чужую жизнь; стань она эмигранткой и смотри на эту судьбу из прекрасного далека — «узнала бы я зависть накопец», но, находясь внутри ситуации, она ясно видела, что завидовать нечему. Скорее всего, стихотворение Бродского было для нее аргументом в пользу собственного выбора — в то время, как Бродский семь лет спустя сделал выбор другой (безусловно, отчасти вынужденный).

Мой народ, не склонивший своей головы,
Мой народ, сохранивший повадку трав:
В смертный час зажимающий зерна в горсти,
Сохранивший способность на северном камне расти.

Мой народ, терпеливый и добрый народ,
Пьющий, песни орущий, вперед
Устремленный, встающий — огромен и прост —
Выше звезд: в человеческий рост!

Мой народ, возвышающий лучших сынов,
Осуждающий сам проходимцев своих и лунов,
Хоронящий в себе свои муки — и твердый в бою,
Говорящий бесстрашно великую правду свою.

Мой народ, не просивший даров у небес,
Мой народ, ни минуты не мыслящий без
Созиданья, труда, говорящий со всеми, как друг,
И чего б ни достиг, без гордыни глядящий вокруг.

Мой народ! Да, я счастлив уж тем, что твой сын!
Никогда на меня не посмотришь ты взглядом косым.
Ты заглушишь меня, если песня моя не честна.
Но услышишь ее, если искренней будет она.

Не обманешь народ. Доброта — не доверчивость. Рот,
Говорящий неправду, ладонью закроет народ,
И такого на свете нигде не найти языка,
Чтобы смог говорящий взглянуть на народ свысока.

Путь певца — это родиной выбранный путь,
И куда ни взгляни — можно только к народу свернуть,
Раствориться, как капля, в бессчетных людских голосах,
Затеряться листком в неумолчных шумящих лесах.

Пусть возносит народ — а других я не знаю судей,
Словно высохший куст, — самомнение отдельных людей.
Лишь народ может дать высоту, путеводную нить,
Ибо не с чем свой рост на отшибе от леса сравнить.

Припадаю к народу. Припадаю к великой реке.
Пью великую речь, растворяюсь в ее языке.
Припадаю к реке, бесконечно текущей вдоль глаз
Сквозь века, прямо в нас, мимо нас, дальше нас.

Любопытно, что большую часть жизни Бродский как раз измерял свой рост «на отшибе от леса» — и, может быть, мерил его самым масштабом этого «отшиба»; но поэт имеет право на кратковременные заблуждения и «заячьи петли». Вопрос только в том, что это не заблуждение, а прорвавшееся глубокое убеждение: для Бродского масштаб — ключевое понятие («величие замысла»), а потому народ для него — серьезный аргумент. Он о нем думает и себя с ним соотносит.

То, что для Бродского русское было важнее и авторитетнее советского, совпадает с его регулярно отмечаемым (несмотря на цикл рождественских стихов) предпочтением Ветхого Завета Новому. Он говорил о том что в христианстве ему видится нечто вроде торга — веди себя хорошо и будешь любезен Господу, тогда как Бог Ветхого Завета иррационален, карает и милует по собственным, непостижимым для человека критериям. Советское — продолжение традиций Просвещения, рациональных и даже, пожалуй, плоских с точки зрения архаики. Напротив, русское педалирует собственную иррациональность, — отсюда и часто декларируемая любовь Бродского к Достоевскому, который рациональность считал проявлением лакейства.

Надо иметь в виду, как заметил проницательный культуролог, что «русское» образца шестидесятых — не совсем то, с которым мы расстались в 1917 году, — хотя и тогда оно уже, прямо скажем, подгнивало. «Русское» 1960-х годов,

взятое на вооружение деревенщиками, «тихими лириками», поэтами круга Кожина и политиками круга комсомольского секретаря С. Павлова, — это русское, полежавшее под советским, обретшее черты истинно достоевской «подпольности» и болезненной обидчивости, сентиментальности в сочетании с агрессией. Но психологически этот тип личности Бродскому как раз ближе — потому что в его любовной лирике как раз присутствуют эта сентиментальность и агрессия, сочетание *odi et amo*, самоумаление и самооправдание. Ресентимент, как его определяет Ницше в работе «К генеалогии морали», может распространяться не только на отношения с Родиной или внешним миром, но и на вещи совершенно неполитические вроде любви и ревности; и этот набор эмоций был Бродскому присущ давно, задолго до стихотворения «На независимость Украины», написанного именно с позиций мужской обиды после ухода ветреной возлюбленной, обязанной нам, понятное дело, всем.

Книга в малой серии «ЖЗЛ», написанная Владимиром Бондаренко и снабженная предисловием Юнны Мориц, тоже не справилась бы с производством Бродского в имперские классики... если бы не помощь самого поэта. Очень многое в поэтике и биографии Бродского подразумевало именно такую реакцию. Возможно, что сам он был бы в ужасе от такой идентификации, но, может, ему бы это даже польстило — он любил всякие авантюры и с равным презрением отзывался как о консерваторах, так и о либералах. Отдельный вопрос — насколько поэт отвечает за своих поклонников (чаще всего противных, как любой фанат), но Бродского с русским миром роднит весьма многое. Пожалуй, большее — и более значительное, — чем с либералами. А что он еврей — так он, во-первых, сам говаривал, что он плохой еврей, и потом — они теперь и евреев берут: «Хватай любого, будь он даже брянский волк». Разобраться в имперских и — более того — почвеннических корнях поэтики Бродского давно пора, никак не посягая на его масштаб, но и не преувеличивая его: сегодня уже ясно, что он достойный представитель своего поколения, в одном ряду с той же Мориц, Кушнером, Чухонцевым, Евтушенко (хотя они оба такого контекста или нет), Вознесенским и Юрием Кузнецовым.

Бродского роднят с русским миром три главные черты, которые в его поэтике очевидны с самого начала, до всякой идеологии (стихотворения на политические темы стали у него появляться сравнительно поздно, начиная с «Речи о

пролитом молоке» (1968), да и там нет ничего антисоветского). Во-первых, это логоцентризм, или, проще говоря, обожествление языка, речи, творческого процесса как способа гармонизации мира. Особое значение, придаваемое слову, речи, риторике, — своего рода гиперкомпенсация за неудачи, преследуемые русских на иных фронтах. Вообще ключевое русское слово — вовсе не «авось», а «зато». «Зато мы делаем ракеты, перекрываем Енисей, а также в области балета мы впереди планеты всей». «Зато у вас негров линчуют». Главная мысль многих поздних стихотворений Бродского — «Пьяцца Маттеи», «Пятая годовщина», «Приключилась на твердую вещь напасть» — заключается именно в этой компенсации: пусть любимая принадлежит другому, пусть Родина изгнала лирического героя — зато у него есть поэтическая речь.

Для русского мира эта установка на слово — в противовес реальности — чрезвычайно характерна, да слово и есть единственная реальность. Кроме того, характерен — и не столько в советской, сколько в русской риторике — сам ход мысли: мы самые бедные, загнанные, окруженные врагами, но у нас есть то, чего нет у вас: особая, завещанная предками, духовность. И пусть эти предки у Бродского — не деды, которые поливали кровью родную землю и т. д., а Гораций или Оден: опора на великое прошлое, отсылка к традиции здесь те же самые. В сущности, Бродский стал любимцем студентов и средних интеллигентов (а не продвинутых интеллектуалов) именно тогда, когда в положении его лирического героя оказалась вся Россия: сначала уехал он, а потом вынужденными эмигрантами стали все — потому что из-под них уехала страна. Помню, как ровно об этом писал я в том же «Собеседнике» в статье «Двадцатая годовщина» — к двадцатилетию отъезда Бродского (1972—1992).

С тех пор положение ухудшилось: у эмигрантов выработались все эмигрантские комплексы, и, подобно одиночке в огромном чужом мире, они вообразили себя островком морали и таланта среди всеобщей бездуховности. Любопытно, что у самого Бродского такого комплекса не было — он Америку благодарно полюбил. Но наше положение было хуже: мы остались эмигрантами на своей земле, никто не дал нам Нобеля и не сделал поэтом-лауреатом, так что комплексы у нас не столько имперские, сколько брайтонские, а брайтонскую публику Бродский терпеть не мог. Когда Россию вбросили в открытый мир, она предпочла замкнуться в себе (см. концепцию Вадима Цымбурского «Остров Россия») —

как эмигрант, принципиально не желающий учить новые языки. Именно эмигрантская боль диктовала многим желание поехать в Новороссию и построить там «правильную Россию»: правильная Россия всегда почему-то строится вне государства российского.

Отсюда вытекает вторая особенность поэтики Бродского — ее риторический характер. В этом смысле он наследует Маяковскому, сходство Бродского с которым точно уловил еще Юрий Карабчиевский. Россия верит не в факты, а в лозунги; что красиво сформулировано, то и правда. Поэт риторического склада дает читателю именно формулы — и не важно, что в разные времена они друг другу противоречат: весьма трудно поверить, что одна и та же рука писала «Памяти Жукова», «Письмо генералу Z» и, допустим, «Стихи о зимней кампании 1980 года» или «Развивая Платона». Но поэт этого типа говорит не то, что ему кажется верным, а то, что кажется хорошо звучащим. В некотором смысле он раб своего голоса. Маяковский одинаково убедителен в милитаристских стихах 1914 года и пацифистской поэме, написанной два года спустя. В стихах Бродского на читателя действует не мысль — чаще всего довольно тривиальная, порой даже обывательская, обывателю очень нравится, когда его мысли излагаются так энергично, — а интонация, напор, риторика.

Бродский, как отмечали Лидия Гинзбург и Владимир Новиков, — поэт без метафоры, место метафоры у него занимают определения. Читая Бродского, мы часто радуемся совпадениям — с нашими чувствами и нашим опытом, — но почти никогда не удивляемся. Читательские эмоции, которые он эксплуатирует, — эмоции сильные, но не слишком высокие: в любовной лирике это прежде всего чувства оскорбленного собственника, в лирике метафизической — мысль о торжестве смерти, о непреодолимости времени, о безответности религиозного чувства («Не стану ждать / Твоих ответов, ангел, поелику / Столь плохо представляемому лику, / Как твой, под стать, / Должно быть, лишь / Молчанье...»). Кстати, и русская подчеркнутая религиозность — по крайней мере в государственной практике, да и в частной жизни, — ограничивается риторикой, а не благими делами и уж никак не богословскими прозрениями. Это вера без Бога, в которой качество подменено количеством, а глубина — напором.

И отсюда третья, весьма важная черта поэтики Бродского: это особое внимание, уделяемое количественным

показателям. Наполеон говаривал, что Бог на стороне больших батальонов; это преклонение перед количеством, массой, объемом характерно и для Бродского, видевшего в Америке еще одну империю, с которой только и позволено изменить прежней. Он — мастер длинного стихотворения, полного гипнотизирующих повторов, не развивающего мысль, а гоняющего ее по кругу. Он любит большие человеческие массы, и слово «народ» для него — отнюдь не пустой звук; его восхищала в ссылке мысль о том, что он — часть огромного людского массива, выходящего на работу в семь утра. И это не самоутешение — это вполне органичное самоощущение: его и в Штатах восхищало то, что «всего много». Русский мир тоже любит брать величиной (читай, количеством) — часто в ущерб качеству. Не зря Бродский, оценивавший себя весьма объективно, выше всего ставил короткие стихи из цикла «Часть речи» — они и в самом деле самые яркие.

Сегодня Бродский превратился в памятник — апологеты русского мира всё стараются максимально омертвить, поскольку мертвые тоже в большинстве. Пожалуй, в его случае логично говорить не о «присвоении» его самой агрессивной частью русского общества, а о том, что своя своих наконец познала. Но поэтических заслуг Бродского это никак не умаляет: он сформулировал то, что веками бродило в крови, дал этому выйти на поверхность и, значит, наполовину преодолел. Бродский — безусловно выдающийся поэт. Но ведь и русский мир — выдающееся явление, а о знаке этого явления — плюс или минус, вопрос или восклицание — будет судить история. Жаль только, что место Бродского в истории литературы — как и место Вагнера в истории музыки — будет теперь зависеть именно от этой оценки.

Нонна СЛЕПАКОВА

Не могу писать даты жизни Слепаковой. Ни разу не был на ее могиле и не хочу. Не воспринимаю Слепакову как поэта шестидесятих годов — хотя она как раз от этого ярлыка не отрешивалась; принадлежать к травимой стае всегда ей нравилось.

Вообще для меня Слепакова совершенно жива. Мысленные разговоры не прекращаются. Нет дня, чтобы их не было; то есть вообще нет дня, когда какая-нибудь ее цитата не приходится абсолютно к месту. И даже отсутствия ее я по-прежнему не воспринимаю: где-то она меня точно ждет. Если кто-то и ждет, то она.

Не сказать, чтобы вопрос о мемуарах не обсуждался. Например:

— Вот, Быка, N опубликовал книгу «Как я Ахматову». А ты будешь лишен этого удовольствия. Ты на старости лет сможешь только издать книгу «Как меня Слепакова».

Это справедливо. В жесткой выучке у Слепаковой прожил я десять лет — не самый послушный, но самый постоянный подмастерье не самого легкого, но боготворимого мастера. Это было ни на день не прерывавшееся, иногда заочное, чаще телефонное общение людей, стоявших на несравнимо разных уровнях, но занятых одним делом. Если я и пишу о ней сегодня, то никак не для того, чтобы примазаться к ее поздней славе. Слава была ей многожды предсказана, и чтобы предсказание сбылось, оказалось достаточно умереть — банальнейшее русское условие. Презентация первых трех томов ее собрания сочинений собрала полный зал питерского Дома журналиста (Дом писателей сгорел). Люди сидели и стояли в проходах.

Слепакова была едва ли не единственным поэтом своего поколения, чей масштаб личности не уступал масштабу

дарования. Почти все ученики, собиравшиеся в ее литобъединении (в Питере до сих пор существует система ЛИТО, куда многие ходят до седин), написали стихи, посвященные ее памяти. Я этого до сих пор сделать не могу и, вероятно, не буду — не в последнюю очередь потому, что чувства мои к ней всегда будут сильнее моих же литературных способностей. Я и эти слова о ней пишу как письмо: для меня и для всех своих друзей она до сих пор жива — раздражает и мучает, как живая, и помогает, как живая. Я постоянно стараюсь заслужить ее одобрение, спорю с ней и соревнуюсь. Несколько лет назад трое мужчин, любивших Слепакову едва ли не больше всех остальных женщин, — ее муж, поэт Лев Мочалов, ее дачный сосед и друг Андрей Романов и ее ученик, автор этих строк, — сидели у Слепаковой дома и в скромном застолье вспоминали Ее Величество. Слепакова не любила, когда свои звали ее по имени или по имени-отчеству: «Зовите меня Мажесте». Мажесте — Величество по-французски, это она придумала, потому что вокруг нее резвился пажеский корпус учеников и она ощущала себя немного императрицей: махнула рукой — и кто-то побежал в магазин, махнула другой — и кто-то вымыл пол... Такая театрализация всего была в ее природе, она каждую секунду что-то придумывала, декорируя жизнь, придавая ей сюжет, и оттого никакой быт не мог ее задушить. Ну и вот, сидят трое мужчин, принадлежащие к трем поколениям — Мочалову было восемьдесят, Романову пятьдесят, мне сорок, — и продолжают выяснять свои сложные отношения со Слепаковой, доспаривать с ней, восхищаться ею... В какой-то момент я искренне изумился:

— Господа, ведь это какой надо быть женщиной, если мы до сих пор с наибольшим наслаждением говорим именно о ней! Ведь в нашей жизни нет, не было и не будет ничего более интересного!

Кстати, о сгоревшем Доме писателей. Воистину, за какую нитку ни дерни, всегда вытащишь какое-то воспоминание, ответвление от текста — вместо стройного дерева получается бесформенный, но живой куст. Так вот, как-то Слепакова угощала меня в этом доме на улице Воинова обедом. Там было дешево и вкусно, сидел с нами еще один ее ученик, из питерцев. На столах стояли очень красивые, декадентские бумажные орхидеи — хрупкие, лиловые.

— Ребята, я хочу орхидею, — сказала Слепакова, когда дошло до кофе.

— Величество, вас повяжут, — робко заметил я.

— Ничего не повяжут. Трусливый жидок. Ну-ка встаньте, заслоните меня.

Мы встали и принялись рыться в карманах, изображая поиск денег. Слепакова тем временем стремительно вытаскивала орхидею из вазы и пихала ее в сумку.

— Величество, вы скоро? — спрашивал я, бегая глазами. Сновавшие мимо официанты уже косились на нас.

— Подожди, она не лезет...

Через какое-то время мы вышли из зала, торжественно неся сумку (трофей всё-таки торчал — цветок был на длинной ножке). Теперь этот ресторан со всеми орхидеями сгорел, а та, которую Слепакова сперла и тем спасла, стоит у нее на буфете. Поэтов всегда надо слушаться, даже когда они откровенно хулиганят.

Я впервые пришел к ней, отлично это помню, 27 декабря 1988 года. Этому предшествовали два года заочного знакомства. В 1985 году Новелла Матвеева взяла меня на очередное представление своей пьесы «Предсказание Эгля» в ЦДТ, но из-за чьей-то болезни спектакль заменили и вместо гениальной яшинской постановки «Эгля» давали детскую пьесу «Бонжур, мосье Перро!». Мы решили остаться. В антракте Новелла Николаевна, чьи оценки обычно кратки и точны, сказала о слепаковской пьесе в стихах:

— Это так хорошо, как будто не сейчас написано.

Год спустя в первой в жизни серьезной командировке от «Собеседника» я оказался в Питере и зашел в Дом книги. Это была вообще волшебная поездка, я успел познакомиться с несколькими своими кумирами и в числе первых — с Александром Житинским, который до сих пор остается любимейшим моим прозаиком. В Доме книги очень быстро — тогда такое еще случалось — раскупали какую-то книгу. Я встал в очередь к кассе: брали серую книжку стихов той самой Слепаковой, из чьего «Бонжура» я кое-что запомнил наизусть.

Эта только что вышедшая книжка, два года перед тем лежавшая в издательстве «Петроградская сторона», — самый полный из ее прижизненных сборников (если не считать «Полосы отчуждения», корректуру которой она успела вычитать, но сборника не увидела — он вышел через неделю после ее смерти). Сразу же на улице я открыл книгу на середине — и с того дня навсегда запомнил «Неизвестного поэта», который так для меня и связан с апрельским Ленинградом, впервые в жизни увиденным. Это немедленно хотелось запеть на шарманочный мотив (она и пела): «В до-

ходном дому на Литейной, не точно, но кажется, так, высоко над лавкой питейной в мансарде ютился чужак. Да, был он поэт неизвестный — не зря нарекли чужаком: окошко прикрыв занавеской, он с Музой встречался тайком».

Этот сборник я и теперь помню наизусть — Слепакову бесила моя память на стихи, потому что, выслушав от нее что-нибудь новое, я обычно не мог удержаться и читал вещь направо и налево, чего она иногда совершенно не хотела. Так начало распространяться, скажем, стихотворение «Иксам и игракам», которое она публиковать поначалу не собиралась. В один из приходов я ей радостно сообщил, что эти стихи очень понравились Валерию Попову.

— Откуда он знает?!

— Я ему прочел.

— Да как ты мог! Всё, теперь мне конец. Я же никому не показываю эту вещь!

И действительно — она раньше многих поняла всю второсортность, всю энтропийную природу начавшейся свободы и много делала для искоренения моего полудетского либерализма: к советской власти у нее было вполне определенное и далеко не восторженное отношение, но то, что началось, оказалось хуже. Перхоть лечили гильотиной. Возвращаюсь, однако, к «Петроградской стороне»: это был последний сборник зрелой Слепаковой. Вот сейчас, чтобы сверить цитату из «Невзначай в воскресенье», я полез во второй том этого собрания, раскрыл, на чем раскрылось, — и она, как всегда, прислала подсказку: она меня и вообще, слава богу, не забывает, но здесь пришлось уж очень к месту. Это «Снесен ларек, поставлен новый» (с. 142) — с точным предсказанием себе самой: «В единый центр стекают капли, большую каплю образуя. Вот переполнится, и дрогнет от нарастающего веса, и поползет — и влажно грохнет под нею ржавое железо» (этого влажного ржавого железа много в ее стихах и в Питере много).

Это 1978 год — до взрыва оставалось лет десять. Поздняя Слепакова отказалась от благородной сдержанности и от того, что сама называла «советским символизмом» — деликатной перекодировки, переименования, бегства от называния вещей своими именами — и от нежелания сваливаться в плакатность, и от привычки к эзоповой речи. Эта благородная сдержанность была хороша, и я до сих пор очень высоко ставлю «Петроградскую» с ее стихами семидесятых, но дальше случилось то, о чем она мечтала: «Ох, мне бы размагнититься, разжаться, а то сгораю в собствен-

ном жару». Когда зрелая Слепакова стала поздней — в стихах «Лампы» и особенно «Очереди», — мастерство никуда не делось, точность формы тоже, но темперамент выплеснулся наружу: она больше не сдерживалась. Последние стихи обжигают. В них она иногда срывается в то, что по прежним меркам и поэзией не назовешь: поначалу это казалось безумием.

Этим порывом из тесноты на простор, из тщательно прописанной и глубоко пережитой несвободы в безоговорочную свободу выглядит весь ее путь — от классической строгости ранних стихов через предельную насыщенность, почти духоту зрелых, — и в разомкнутое, взорванное пространство поздней лирики, в которой были отброшены все и всяческие ограничения, иногда даже оставлен традиционный размер ради качающегося дольника. По первости некоторые ее поздние стихи вызывали у меня откровенное неприятие, мы ссорились из-за этого. Помню, как она позвонила мне в Москву, написав «Лотову жену» — стихотворение, которым закончила свое «Избранное» и которое считала у себя одним из лучших, да и почти все ее поклонники теперь уверены, что эта вещь — на века. Она мне ее прочла по телефону (всякому хорошему поэту, когда написана значительная вещь, необходимо немедленно ее читать кому-то, права Инна Кабыш — это как обмыть новорожденного).

Город, где хнычет гармошка,
Город, где рычет резня,
Темечком чувствовать можно,
Но оглянуться нельзя.
Там огнедышащи купы
Вспухших церквей и домов,
Там освежеваны трупы
Нерасторопных умов.
Но посреди геноцида,
СПИДа, бесстыда, вранья,
Синяя гроздь гиацинта
В хрусткой обертке — моя!

Боже, дозвожь уроженке
С Пулковских глянуть высот
Хоть на бетонные стенки
С черными зенками сот!
Как убежишь без оглядки,
Без оборота назад —
В том же ли стройном порядке

Мой покидаемый ад?
Так же ли в школьной тетрадке
Хвостик у буквы поджат?
Так же ли кругло на грядке
Головы ближних лежат?

Слушаться я не умею
И каменею на том —
Ломит кристаллами шею,
Сводит чело с животом,
Дальнего запаха гари
Больше не чует мой нос,
Губы, что вопль исторгали,
Оцепенели на «Гос...»

Не в назидание бабам
Солью становится плоть:
В непослушании слабом
Пользу усмотрит Господь, —
Чтоб на холме я блистала,
Дивно бела и тверда,
Солью земли этой стала
И не ушла никуда.

Я выслушал и сказал, что так нельзя, что это, может быть, и гениальное стихотворение, но оно бьет читателя ниже пояса и находится за пределами искусства.

Ух, как она вломила мне! «И читать тебе больше ничего не буду! Щенок! Он смеет меня учить, что находится за пределами искусства!» Полемика шла часа два, но мы не забывали вовремя разъединять беседу и друг другу перезванивать, чтобы платить за межгород поровну. В конце концов я вымолил прощение и искупил грех тем, что напечатал «Лотову жену» тогда же, в 1991 году, в родном «Собеседнике». Пришла огромная почта, стихи прочел Евгений Рейн, позвонил Слепаковой и сказал: «Старуха, я готов ползти к тебе из Москвы на коленях». И тем не менее я и теперь считаю, что так нельзя, — иное дело, что все гениальные стихи пишутся вопреки «нельзя».

(Стар становлюсь. Вот перечитал эту вещь — и реву. Слепакова не плакала никогда, то есть никогда при мне — да и Мочалов вспоминает, что это было очень, очень редко. Негодовала — часто.)

Но «Петроградская сторона» была еще сдержанной и вполне соответствовала автоописанию: «Спеленутая девственность, луна и лунный вкус в соцветии и свисте». Плот-

ность языка изумительная. Сборник этот довольно широко ходил по рукам моих московских друзей, выучивался наизусть и переписывался, хотя никакой публичной реакции на него тогда не было. Слепакова благородно существовала в полутени, о ней почти ничего не было известно. В 1987 году меня призвали в армию, и после учебки я очутился в Питере, что было, конечно, огромным везением. Сравнительно скоро начались увольнения, поначалу очень редкие: часть была открытая, первый год я ходил в город раз в месяц, зато второй оттягивался почти еженедельно. В одном из первых увольнений я раздобыл слепаковский адрес и телефон в обычной горсправке и около года робко медлил. Времена еще были советские, живой писатель казался полубогом. Наконец, когда до дембеля осталось меньше полугода, мне дали отпуск на Новый год: десять дней в Москве! Собираясь в Москву, я позвонил Слепаковой и попросил разрешения вечером, перед поездом, ненадолго зайти. Сказал, что пишу по ней диплом — и это было правдой: во время нарядов на КПП, в будочке на входе в часть, я писал, чтобы не спать, будущий диплом о ленинградской школе, о прозе и поэзии. Там он весь и был написан — страниц двести машинописи.

Она не поверила, решила, что это розыгрыш друзей ее молодости: такие штуки практиковались в этом довольно-таки безбашенном кругу. Время тем не менее назначила, и на ходившем еще тогда от Невского 45-м автобусе я доехал напрямик до ее дома на Петроградской стороне, на Большой Зелениной, который с тех пор, в общем, стал и моим домом — во все питерские приезды я останавливаюсь тут, а поскольку живу, по сути, на два города, давно стал чувствовать своим это прекрасное, прихотливо спланированное, давно не отремонтированное, полутемное, окнами во двор, жилище, классическую петербургскую квартиру времен модерна. Роскоши тут не было никогда и никакой, если не считать живописи, подаренной художниками — друзьями Мочалова. Слепакова оказалась мало похожа на обложечную фотографию «Петроградской стороны»: там была скромная горожанка в плащике (голубой этот плащик я отлично помню, он надевался иногда в целях социальной мимикрии — «Люблю я то, что есть у всех и что доступно всем»), а меня встретила гранд-дама, очень королевственная, в серо-серебристом длинном платье. Она была хороша и победительна и великолепно носила полноту, скорее ее украшавшую. Поначалу она была крайне настороженна —

я понял, что мне надо как-то подтвердить знакомство с ее текстами; слава богу, я их помнил.

— Знает, смотри-ка! — сказала она в некотором изумлении, когда я процитировал «Невзначай в воскресенье» — поэму, которую она настолько недооценивала, что даже в «Избранное» не включила, несмотря на все мои просьбы (и на «Гамлета, императора всероссийского» согласилась не сразу). После первых цитат лед тронулся, и мы часа три разговаривали без особенных барьеров; не то чтобы я утратил пиетет — я его и за десять последующих лет не утратил, — но с ней было необыкновенно легко. Она чрезвычайно быстро думала, легко подхватывала любую идею, литературную игру, аллюзию — в смысле памяти и эрудиции с ней не мог сравниться никто; королевствовала она только при мало-знакомых людях и только в первые минуты. Потом — либо отшивала человека вовсе, если он ей не нравился, либо раскрывалась щедро, с той же замечательной избыточностью, которая отличала вообще всё, что она делала. Слепакова не желала и не умела дозировать себя — ее было много, это был праздник и фонтан (отсюда и «Речь фонтана к реке», обращенная к Мочалову), и людям малоодаренным, обделенным она не нравилась с первого взгляда. Их нищета на фоне ее чрезмерности была особенно разительна. Дело не в уме — умных много, — а вот именно в мгновенности отзыва, в богатстве и роскоши ее реакции на любую ерунду: если она могла написать пародийный венок сонетов — строгий, по всем правилам, — что уж говорить о празднествах, в которые превращались ее серьезные тексты! В первую же встречу она показала мне «Монумент», что и по тем временам было знаком серьезного доверия, а по меркам 1970 года, когда «последняя петербургская поэма» была написана, этот текст вполне мог стоить ей свободы. Она и так была на плохом счету, неоднократно вызывалась в КГБ по делу Кирилла Косцинского; некоторые из числа знакомых либо сидели, либо привлекались, либо не печатались и распространялись в самиздате. В 1988-м, конечно, за «Монумент» уже ничего бы не сделали, но инерция страха перед любым неуважительным упоминанием Ленина была еще крепка.

Я ей принес стихи, она их похвалила, но это была скорее вежливость первого знакомства — впоследствии я удостоивался регулярных разносов; иное дело, что она решала для себя, стоит ли возиться. Возиться стоило, и я был взят в ученики. В слепаковском случае это означало не какие-нибудь разовые встречи и консультации, а прицельную забо-

ту, пристрастное и требовательное внимание — не только к текстам, но и к «добрым нравам литературы», о которых она ни на секунду не забывала. Ученик Слепаковой мог рассчитывать на любую ее помощь, включая денежную, но обязан был ничем себя не мारать — особенно ее бесило стремление «попасть в струю». Думаю, из всех пороков она больше всего презирала корысть и конформизм: грехов у меня хватало, но в этих я не был замечен — надеюсь, что не оскорблюсь и впредь, — и потому, невзирая на все периодические стычки, всерьез она на меня не злилась, даром что корила «демковскими» (демократическими) убеждениями.

Она переводила тогда Милна, ей нравилась эта работа и получившиеся детские стихи, и я предложил ей на спор перевести киплингковский «Shilling a day» — исключительно сложное стихотворение, со множеством внутренних рифм: о переводе Исидора Грингольца я тогда не знал и считал эту вещь вообще непереводимой. Гринголец справился — еще бы не, — но что-то утратил: удасть, лихость, азарт, который в этой нищенской балладе всё-таки слышен сквозь приبدнения и сетования. Слепакова поспорила со мной на красный однотомник Киплинга — чудесный англоязычный сборник, вышедший в «Радуге» незадолго перед тем, — что справится. И она справилась — помню этот блестящий перевод, ныне опубликованный во втором томе собрания, — и на мои ахи, скромно опустив глаза, отвечала: «Что говорить, Димочка, я мастер».

«О, сдвигаюсь с ума я, те дни вспоминая, как пер на Газбая с клинком на боку, как по кромочке ада оба наших отряда неслись без огляда — кто жив, кто ку-ку! Но зря-то не плачьте, жена пойдет в прачки, покуда к подачке я клянчу прибавку: если сел я на мель, если в дождь и в метель встал у Гранд-Метропель — не дадут ли мне справку?» И рефрен: «Что он видел, представь, что он вынес, прибавь, без гроша не оставь — и Британия, правь!»

Я стал ходить к ней в гости во время всё чаще случавшихся увольнений — последние три месяца службы, как известно, довольно халявны и бесят в основном тем, что дом уже так близко, а ты всё еще не там. Слепакова здорово мне облегчила эти дембельские терзания — она обрушивала на меня такой водопад великолепных текстов, историй, фактов, шуток и собственных сочинений, что об армии я не думал вовсе. Иногда возвращаться в часть из их с Мочаловым квартиры было вовсе уж немыслимо, и однажды Слепакова выпросила мне лишних два часа увольнения,

позвонив дежурному и представившись моей больной теткой. Тетка получилась у нее очень артистично, я счастливо миновал патрули и вернулся в часть глубокой ночью.

Солдатские навыки, как известно, далеко не сводятся к стрельбе (у нас ее почти не было) и прочей героике: в основном это что-нибудь хозяйственное — белить, красить, мыть, подметать, приколачивать. Эти вещи я по мере сил делал, потому что у Слепаковой, слава богу, хватало таких потребностей. Лев Всеволодович, впоследствии выведенный под именем графа Леона в нашем шуточном эпистолярном романе, где сама Слепакова называлась помещицей Нимфодорой Плешковой, до сих пор терпеть не может хозяйственной рутины: он способен на подвиг вроде приготовления шашлыка, но очень не любит мыть пол, и я разделяю его чувства. Я также вбил некоторое количество гвоздей, повесил до сих пор висящие полки и отмыл стены. У Слепаковой было так чудесно, что даже домой я уехал не сразу — задержался на пару дней, чтобы о чем-то договорить и куда-то сходить: ничего не было увлекательнее прогулок с ней по Петроградской стороне. Она использовала эти два дня для совершенствования моей дембельской формы — наведения стрелок мылом, обшивки ее всякими прибамбасами, а также изготовления ошейника для кота Мики из остатков галуна, специально приобретенного в Военторге. Всё это время она меня интенсивно закармливала и отпаивала — домашним соленым салом, солить которое была большая мастерица, и домашним же вином «Карташез» из собранной в Карташевке черноплодки.

Слепакова обожала устраивать праздники: скажем, встречая из заключения Кирилла Косцинского, она не просто накрыла роскошный стол с его любимым коньяком, но устроила так, что при его появлении в дверях на всю квартиру грянула «Ода к радости». На моей памяти она устроила несколько изобретательных, веселых и трогательных юбилеев, домашних спектаклей и свадеб, включая мою собственную. Моя встреча из армии была обставлена по-королевски, вплоть до книги Гофмана, торжественно врученной для чтения на ночь и раскрытой на «Майорате» (я успел проговориться, что из всего Гофмана не читал только его и очень интересуюсь). Слепакова, был грех, разочаровывалась в людях и утрачивала к ним интерес, но это случалось редко, ибо обычно она безошибочно всё понимала с первой встречи; те, кто входил в ее ближний круг, становились предметом самой горячей заботы. Она нико-

го и ничего не забывала, помнила чужие даты, регулярно обзванивала великих старух, у которых училась сама, поздравляя с юбилеями; «Я жалею старух бестолковых» — не пустая декларация. Ее не останавливали рассеянность Татьяны Юрьевны Хмельницкой и резкость Лидии Яковлевны Гинзбург, она регулярно бывала у них, помогала в быту, устраивала врачей — думаю, тут была не только прикидка на себя чужой участи, не то невольное и корыстное задобривание судьбы, которое каждый из нас знает за собой и которое она так точно описала в «Освобождении снегиря», но и особое, подспудное, таимое сострадание к слабости и неуверенности: «Как не люблю я эту зрелость, нахватаанность, поднаторелость...» Люди, прочно стоящие на ногах, ей не нравились: в самом деле, наш мир не такое место, чтобы чувствовать себя в нем чересчур уверенно и уютно. Кто ощущал себя не совсем на месте — тот мог рассчитывать на ее помощь и сострадание.

Она и сама никогда не научилась чувствовать себя взрослой, хотя могла быть уверенной, светской и резкой. За всем этим были давний, девчоночий страх собственной неуместности, сознание своей непоправимой инакости, готовность к травле — Слепакова бывала удивительно беззащитна перед хамством, и именно ненависть к уверенным и наглым новым хозяевам жизни, легко отменявшим целые классы и поколения, продиктовала лучшие стихи «Очереди». Она чувствовала себя последней и настаивала на близости к отверженным — и тот, в ком был опыт травли, узнавал в ней родственную душу мгновенно. Затравленность бывает уделом либо лучших, либо худших (и травящие этим пользуются, надеясь по причине этой общности перепутать одних с другими, навеки замазать всех, кто ненавистен им талантом или независимостью). Слепакова сочувствовала всем. На ее сострадание могли рассчитывать и нищий гений, и спившийся полуидиот.

При этом сама она вовсе не была обделена успехом, «широкой известностью в узких кругах», да хоть бы и мужским вниманием, — но запоминала и описывала только то, что ранило ее по-настоящему. А потому и о себе, и о другой триумфальной красавице — Татьяне Галушко, с которой они, равные по темпераменту, вспыльчивости и пристрастности, продружили тридцать лет, — написала безжалостно: «Наши любимые, мотыльками с лестью летевшие к нам на грудь, чтоб югославскими башмаками после стоптать и вдгонку пнуть...» Неужели только топтали

и пинали? Нет, ничего подобного; бывали случаи, когда и сама Слепакова обижала людей на всю жизнь, подчас этого не замечая, потому что, как все, много претерпевшие люди, не рассчитывала силы. Но ничего не поделаешь, она воспринимала себя вечным аутсайдером, и это была не только ее лирическая маска — победа последних, самоутверждение отверженных, — но и самоощущение. Видит Бог, у нее были основания говорить, что недооценка, а то и прямая травля сопутствовали ей всю жизнь. Кушнер правильно заметил — любить Слепакову мешала сама Слепакова. Многие не могли ей простить именно избыточности, интенсивности внутреннего роста, и потому признание она получила посмертно, да и то — половинчатое: в наши времена знаменитых поэтов не бывает. Однако признание коллег — пусть сочетавшееся с неприязнью — было всегда: ей знали цену.

Дед ее был директором типографии Академии наук, из простых печатников вырос в большого начальника, очень по тем временам храброго. Дал, в частности, работу Дмитрию Лихачеву, которого после Соловецких лагерей никто никуда не брал. На самого деда был донос, но он умер за день до того, как за ним пришли. Кстати, тут своя история: его очень любил Николай Вавилов, впоследствии репрессированный. Дед отказывался ехать в больницу. Вавилов, не слушая возражений, на руках снес его по лестнице и отвез на своей машине в больницу Академии наук. А этого потрясения — переезда в чуждую, казенную, хоть и элитную обстановку — дед Слепаковой не выдержал. Выходит, Вавилов его спас.

Отец был советский служащий, прошел всю войну, был контужен на фронте. Пятилетнюю Слепакову с матерью и бабушкой эвакуировали зимой сорок первого года по только что открывшейся Дороге жизни. У нее было удостоверение блокадницы, она по нему бесплатно проходила в метро — хотя, если были деньги, предпочитала такси. Но когда денег не было, она ступала на эскалатор со скромным достоинством и вообще очень органично выглядела в очереди, в давке, в толпе.

Удивительно, что из довольно гадкого утенка, каким она поначалу была в школе, образовался редкостный по красоте и обаянию лебедь — хотя признанной красавицей делала ее не столько внешность, сколько солнечное обаяние, жар, золотое свечение. Но и внешностью Бог ее не обидел — я знал уже немолодую Слепакову, за пятьдесят,

но и тогда в нее можно было влюбиться. Хорошего роста, с прекрасными соломенными волосами (после сорока она всегда их коротко стригла), с большими и острыми сероголубыми глазами. Кстати, «острый» — вообще ключевое слово, если говорить о ее облике: острый почерк, острый глаз, острый нос — всё это в странно-гармоничном сочетании с полнотой, щедростью, обильностью... В ней вообще был этот не мною замеченный сплав «декадентского излома» и истинно советской основательности, укорененности: русский серебряный век, пропущенный через советское горнило, поэт, закаленный очередями, пытками быта, покупкой скороходовской обуви и ленодеждовских пальто. Да и корни ее были с одной стороны еврейские, с другой — русские, питерские, мещанские. Эта двойственность, балансирование на грани и позволяли ей видеть вещь с двух точек, понимать и обнимать всё. Она умела быть грандамой (и отпугивала этим питерским холодом неприятных ей людей), умела быть и абсолютной крестьянкой, а то и коммунальной жительницей. В конце концов, в коммуналке она прожила почти до сорока.

Она в совершенстве знала английский, читала по-французски, со словарем — по-испански, играла на гитаре, прочла невероятное количество книг и держала в голове невероятное количество стихов (думаю, о Блоке и Некрасове никто из современных ей поэтов столько не знал) — и она же без малейшей игры и позы общалась с газовщиками и сантехниками, упорно и прицельно торговалась на рынке. Ее обожали телефонные и телевизионные мастера. Они восторженно называли ее Михалной: «Менделевна» была им трудна и непривычна. Наконец, она всё умела: вечно третируемая в школе и дома за растяпистость и безрукость, привыкшая ощущать себя неумехой (что придавало ей особое обаяние), она потрясающе готовила, любила всё жирное, острое, пряное, и здесь я был, боюсь, единственным подлинным ценителем ее способностей. Мочалов предпочитает овощное и молочное, чем усугубляется его сходство с Толстым: крепкий, седобородый старец, велосипедист и силач. Прочим гостям слепаковский *cooking* тоже порой казался тяжеловат. Только я мгновенно истреблял все ее запасы: аджику, которую она делала из дачных помидоров, мясо во всех видах, потрясающие пряные супы с кореньями... «Как ты жрешь! — говорила она с негодованием, но и с оттенком зависти. — Какая плотская жадность! Ты и с бабами так же? Левка, посмотри, как жрет жадный жидок!»

К моему приезду всегда закупались сардельки, а когда мне случалось пойти в гости к какому-нибудь другому литератору, Слепакова ревниво говорила: «Иди, иди! Там тебя никто не накормит сардельками!» И действительно — в лучшем случае так, чаек с конфеткой... Конечно, она умела при всей этой роскоши тратить по минимуму: жарила дешевые кулинарные котлеты на гусином жире, выходило превосходно.

Слепакова всю жизнь решала литературные задачи исключительной сложности. Углубляться в них — значит использовать множество специальных терминов и знаний. Скажем лишь, что она пыталась вслед за Некрасовым и Слуцким, хотя и собственными способами, сформировать новый поэтический язык, на котором можно было бы говорить не только о реалиях современности, но и о самых больных и напряженных ее проблемах. Сочетание интимности и пафоса, бытовой приземленности и метафизической страстности — вот ее авторская метка. Чтобы сгустить быт до метафизического явления, физически передать его вязкость (в кино это сделал Герман в «Хрусталеве»), надо было научиться писать необыкновенно плотно. Вот эта плотность, точность, вещность, от которой начинаешь задыхаться, искать выхода, прорыва (выход же может быть только вверх), и предопределила ту яростную интонацию вопрошания, диалога, иногда требования, которая так поразила читателя в религиозной лирике Слепаковой. Чем сильнее давление, тем мощнее напор, чем больше унижений, тем бесспорнее компенсирующее величие, чем гуще и вязче повседневность — тем с большей страстью устремляются ввысь голос и взгляд.

«Нонна — невероятно богатый человек, — говорил о ней ее друг, поэт Александр Зорин. — Она может запросто сесть к столу и написать шедевр».

Свое богатство она сознавала. «Вот я и думаю, Бычокка, — сказала она в ответ на мои восхищения кассетой ее ранних песен, — не слишком ли много мне было дано?»

Наверное, на людей, воспитанных дефицитами и недостатками, обделенных дарованиями или внутренней свободой, это производило впечатление избытка, который надо еще и вместить. Оттого не всякому собеседнику было с ней легко, не всякий был ей интересен, и многие приятели, к которым она привязывалась быстро и безоглядно, впоследствии отсылались со двора. Причин было две: либо она замечала, что из нее начинают «тянуть», то есть пользоваться

ее идеями и наработками в своих целях, либо, напротив, к ней начинают относиться свысока. В последнем случае она ставила на место так, что человек забивался по шляпку.

Как-то едем с ней в троллейбусе, только что она купила первую в своей жизни норковую шубу (с гонорара за переводную книгу фэнтези). Какая-то тетка, наглая, красная, рвется в проход: «Пустите! Пустите!»

Слепакова, ледяным тоном:

— Почему я должна вас пускать? Вы думаете, вы лучше меня? А по-моему, вы отвратительны!

Я хотел спрятаться, честно говоря. Тетка, по-моему, тоже.

Поразительна была ее отзывчивость — поистине «всемирная» — на интересный сюжет, забавный замысел, соревнование, то есть на любой творческий выход из ситуации. Полный классический сонет на заданную тему — катрены на две рифмы, терцеты по схеме АББАБВ — Слепакова писала за три минуты, никто не мог быстрее. Как бы плохо она себя ни чувствовала, литература была ее прибежищем и спасением — и литературным разговором, конструированием сюжета ее можно было отвлечь от чего угодно. Помню, она лежит больная, в гриппе, в жару, попросила чаю — мы с Мочаловым вносим чашку, печенье, молоко... Неожиданно она начинает хохотать.

— Величество, в чем дело?

— Слушайте, картина «Некрасов и Достоевский у постели больного Белинского!». Быка, садись сюда, ты будешь Некрасов!

Свой рассказ «У него еще есть время», замечательный фантастический опус, она придумала на моих глазах. Мы сидели у нее на кухне, уютной, большой и теплой кухне с ее любимыми фарфоровыми тарелками, гжелью, с расписной разделочной доской — подарком Евгении Перепелки (на доске — летящая в ночном небе Слепакова в ночной рубашке, с выпученными глазами, чуть ниже кроткий Мочалов с чайником и рыжий Куня, самый любимый из всех ее бесчисленных котов. Подпись: «Снова поэты по небу летят — в Совпис попал реактивный снаряд»... «Совпис» — издательство «Советский писатель», где вышли все ее прижизненные книги, кроме последней). И вот сидим мы на этой кухне, и разговор идет о книге Горького «Землетрясение в Калабрии и Сицилии» — катастрофа была знаменитая, ставшая в начале века наряду с «Титаником» предвестием великих катаклизмов.

— Величество, — говорю я, — а вот представьте ситуацию: вы в Калабрии. За сутки до землетрясения. Вы о нем знаете, но не имеете права никому говорить. В ночь уходит последний поезд: уехав на нем, вы будете в безопасности. Вы можете косвенно, намеками предупредить кого-то, но так, чтобы не проговориться. Или увезти одного человека, допустим. Что вы будете делать?

Она воспламенилась мгновенно.

— Это сюжет! Представляешь, я их предупреждаю, говорю, что надо уходить, а они мне — да у нас крыша не чинена... Сидит какой-нибудь итальянский рабочий, чинит крышу. А я ему пытаюсь втолковать: дурак, завтра не будет ни тебя, ни крыши! Нет, чинит... Естественно, ты бы увез бабу. Но баба может оказаться замужем и не хочет покидать мужа, а ты ее уговариваешь, что надо уйти, что завтра будет поздно... но она ничего не хочет понимать, то есть отдаться тебе она готова, а уйти с тобой не может...

— И я уезжаю, и в последний раз вижу обреченный город.

— Или остаешься, в надежде, что ради тебя Бог его пощадит. Это ничего себе, это можно сделать...

Она за неделю написала блестящий фантастический рассказ, тут же напечатанный сначала (с купюрами) в «Собеседнике», в рубрике «Триллер», а потом в «Дне и ночи», уже полностью. Главному герою, в благодарность за сюжетный первотолчок, были приданы некоторые мои черты — мучительная жажда удержать каждый проходящий миг, неумение жертвовать им. На этом держался весь сюжетный механизм. Думаю, отчасти она там и с собой сводила счеты (и вообще бичевала меня за многие собственные пороки, узнаваемые в ученике). Эта жадность была и ее чертой. Даром что жертвовать она с годами научилась:

Вот юность и любовная невзгода.
Не помню точно, дождик или снег,
Но каменная мокрая погода
Способствует прощанию навек.
И уж конечно, пачку старых писем
Решительно мне друг передает,
И свист его пустынно-независим,
Как дождь ночной, как лестничный пролет.
Он отрешенно втягивает шею,
Его спина сутула и горда...
И обреченной ясностью своею
Еще пугает слово «никогда».

Еще пугает; потом, вероятно, перестало, ибо всё стало можно превратить в литературу — единственную и щедрую компенсацию.

Какие, кстати, упоительно точные стихи, какая чеканка слов, тоже способствующих прощанию навек! Это в ней было — не побоюсь сказать, что она любила и умела ссориться: пастернаковская «страсть к разрывам», попытка заново осознать ценность связи, почувствовать боль — хотя бы ценой окончательного отказа. Она ничего не умела просить и добиваться — ей проще было отказаться. В этой поэтике отказа Слепакова не знает равных, длить фальшивые отношения и скучные разговоры она не умела, множество стихов не публиковала только потому, что, по ее мнению, они недотягивали до лучших, которые она отбирала крайне придирчиво. Такую роскошь могут позволить себе только настоящие богачи, и от любой оборванной связи, романа, разрыва ей в самом деле было куда вернуться. Был стол, была машинка «Комтесса» — то, что не предаст.

Кстати, о творчестве как об универсальной компенсации. Она не очень-то любила переводить, но это был ее хлеб, и хлеб она отрабатывала честно: из неудобоваримых чужих текстов по своей рецептуре изготовляла калорийную и сочную еду. Допустим, переводит она нудную детскую повесть про мышонка-подкидыша, найденного в четверг и за это прозванного Четвергом (Четвергоша, перевела она). Я был взят для изготовления подстрочника и прояснения темных мест — все-таки ее английский был книжный, диккенсовский, со мной получалось быстрее. Я дословно и коряво переводил вслух, она быстро превращала фразу в удобоваримую, в день мы такими темпами варганили страниц тридцать, причем я засыпал, а она еще садилась перебелять: двуязыльность ее поражала всех. Не говорю здесь о бредовости ситуации, когда большой поэт должен зарабатывать переводами всякой ерунды; в конце концов, это тоже литература. Не худший вид заработка, грех роптать. Она поверяла свою жизнь критериями XX века, а потому не брюзжала: если и ругала наши времена, то за нищету стариков, а не за собственную поденщину.

Так о мышах: под конец они плыли на корабле на родину после долгих странствий и обретения каких-то там сокровищ, корабль тонул, но хитрые мыши успевали надуть воздушные шарики — естественно, припасенные Четвергошей, — и дружественный ветер относил их на берег. За неделю мышинной эпопеи все персонажи, включая старо-

го мыша-ветерана Харриса на деревяшке, затрахали нас до такой степени, что я с мстительным восторгом предложил:

— Ваше величество, я не могу больше про мышей! Давайте напишем альтернативную концовку — про то, как они все накрылись!

Слепакова издала характерный смешок:

— То есть потонули?

— Ну да! Только надули они не шары, а...

— А, естественно, гондоны! У Четвергоши было с собой несколько пачек гондонов, он рассчитывал перетрахать всех сестер, но тут подул ветер, гондоны полопались, и все они попадали в воду...

Мы примерно с полчаса с садистской жестокостью писали последнюю главу, в которой все ненавистные нам герои торжественно потонули в бурном море. Представив этот мрачный, натуралистический финал совершенно слюнявой пуританской сказки, мы отчего-то хохотали с особым цинизмом. Естественно, потом всё было переведено как надо, но душу, что называется, отвели.

Были ли у нее романы? Естественно, были. До Льва Всеволодовича была любовь с мрачным поэтом и художником, впоследствии спившимся и погибшим, — он бы не увлек ее, конечно, на свое дно, в подполье, но крови, думаю, попортил немало. Был роман с Городницким, многократно дравшимся из-за нее. Мочалов, вдовец с двумя дочерьми, получил от своего друга Глеба Семенова — руководителя лучшего питерского ЛИТО — задание проследить за ростом молодого и буйного дарования и следил за ним с тех пор без малого сорок лет.

Он старше ее на восемь лет и потому не завидовал, не комплексовал, умел осадить и успокоить. Он не менее талантлив и образован, а потому не ревновал к успеху и не пытался тут же принизить ее поэтическую удачу — наоборот, всячески поддерживал в Слепаковой уверенность в себе (в сообществе поэтов это редкость). Идеалом отношений для нее всегда было сотворчество, товарищество. Если этого не было — пребывание наедине с чужим в сущности человеком внушало страх, почти мистический. Об этом было гениальное ее «Предчувствие»: «За нашим домом в темноте следят сто тысяч глаз, ночные бабочки — и те из тьмы глядят на нас... Что за спасение — сосед, что толку звать его? Для нас двоих — соседа нет и нету никого...»

Зато со своими она не боялась никого и ничего, вообще не обращала внимания на опасность или холод: помню, в

три часа ночи по пустой Петроградской при диком холоде возвращаемся из гостей (она меня знакомила с приятелем-художником, мы долго сидели в его уютной, готической мастерской на чердаке, был еще цел призрачный, богемный окраинный Петроград). Народу никого, такси нет, стужа под тридцать — она идет по трамвайным путям, монументальная, красивая, в шубе, среди ночных громад стиля модерн, под бархатным небом, и рассказывает мне что-то готическое (умела и любила рассказывать страшное). Меня всего трясет — естественно, не от холода. Она страшно довольна произведенным эффектом.

Классикой будет, я уверен, любимое ее стихотворение «Последние минуты», слишком длинное, чтобы выписывать целиком, слишком совершенное, чтобы цитировать. Там героиня прощается с возлюбленным после путешествия, которое — она уверена — будет последним: они прощаются в ее подъезде, он провожает ее до квартиры — и ей стыдно за свою улицу, нелепо искривленную, за весеннюю льдистую пыль, за невытую лестницу, за тесную прихожую... но когда возлюбленный уезжает, радуясь освобождению, — она стыдится уже того, что «пустое приключение» так на нее подействовало, и всё родное уродство оборачивается счастьем. Это, кстати, было в ней очень цветаевское: не любя цветаевскую поэтику, любила ее этику. «Не ругайте своего при чужом: чужие уйдут, свой останется».

Ее величество любила соленое русское слово. Она владела им виртуозно и главные свои запасы в этом смысле почерпнула у Мочалова, который во время рыбалки чудесным образом преображался из благообразного искусствоведа в уличного пацана. Ее поэма «Лука Мудищев в XX веке» была издана в серии «Художественно-уникальные издания» вслед за Барковым и стала бестселлером. Это гомерически смешное произведение увековечило и меня: там описывается, в частности, штурм Белого дома в 1991 году.

Поэты Быков, Степанцов,
Преображаясь в бойцов,
Походно жрут сгущенку с блюдца;
Там на бинты дерут плакат;
Там митингуют; там е...тсЯ
Под сенью хлипких баррикад...

Анекдоты ее и шутки никогда не были циничны — всегда умны и смешны, даже когда речь шла о самых тонких и щекотливых материях. Великолепна была ее мистическая

поэма «Жопа» — о том, как главный герой лишился названной части тела в результате таинственного заклания. Гений гениален во всем, и там были строки истинно медного звучания: «Где разрезает дикий край, как нож, бурливая Смоленка, есть дикий остров Голодай трансцендентального оттенка...» Сколько всего лежит в ее архивах! Слепакова сделала невероятно много, и едва ли не главной ее мукой была невостребованность. Стоило войти в какую-нибудь стаю — демократическую или антидемократическую — и издания, статьи, выезды за границу были бы обеспечены. Но — «У сильных, как всегда, в полузапрете, у слабых, как всегда, в полубойкоте, я вновь — нелепый валенок при лете, селедочное масло при компоте». Ни сектантство и подпольные комплексы диссидентов, ни лоск и тупость официоза, ни вороватое торжество временно победивших меньшинств, ни квасная истерика патриотов ее не устраивали. Оттого и друзей у нее было немного, но уважением она пользовалась всеобщим и даже опасливым — все знали, как она может засветить, ее эпиграмму и кличку не ототрешь никакой пемзой. Пример — чтобы не обижать никого другого: у меня был такой стишок — «Похвала бездействию». «Зане вселенской этой лаже — распад, безумие, порок, — любой способствует. И даже — любой, кто встанет поперек». Она немедленно дописала: «Пророк, предсказывай разруху, эсхатологию глаголь. Встать поперек не хватит духу — ты по привычке ляжешь вдоль». Обидно, но классно.

Она любила экспромты — и в жизни, и в литературе — и во всем находила возможность игры, приключения. Вот с кем вообще не могло быть скучно! Сидим однажды на той же ее кухне, пьем пиво: я, она и Парчевская. За пивом, естественно, послали меня с огромным бидоном, и я бегал в зеленый ларек на углу Лодейнопольской. Рядом продавались раки; Слепакова учила нас их правильно есть, приговаривая: «Какие мелкие... Разве это раки? Это онанизм!» Вдруг, на втором примерно бидоне, она увидела на крыше маленького котенка, который там сидел и мяучил, не в силах слезть.

— Быка! — воскликнула она. — Немедленно спаси кота!

Коты были ее страстью, она даже умела их дрессировать. Например, последнего — Мику — брала на руки и говорила: «Ну-ка, куда Мика прячется от советской действительности?!» — И он нырял ей под мышку. Ну вот, а тут котенок. Надо спасать.

Молнией спустилась она во двор, показала мне черную лестницу, ведущую на крышу, и я полез — нагрузившийся пивом, изрядно неуклюжий, но красный от бесстрашия. На крыше мой пыл несколько охладился — дом высокий, постройки 1911 года, вокруг простирается Петроградская сторона, вдаль золотится Исаакий, — а к тому же весна, крыша скользкая, я шел по ней, левую ногу ставя по одну сторону конька, а правую по другую, чтобы уж в случае чего не скатиться вниз, а хоть сесть на шпагат. Самое трогательное, что кот, увидев приближающегося меня, стремительно дал деру и сбежал через слуховое окно, а вот меня снимали всем домом — из каждого окна высывался мужик в майке или баба в бигудях, давали советы... Громче всех командовала Слепакова: «Ну, смелее! Чего ты трясешься! Левка бы давно слез!» Кстати, любимой фразой Слепаковой была цитата из «Невероятных приключений итальянцев в России»: «Сокровище лежит в Ленинграде... подо львом»...

Любила она и фотографироваться на фоне бесчисленных ленинградских львов — обычно садясь на них верхом и поглаживая гриву.

А девиз свой Слепакова сформулировала так же легко, как и всё, что делала (натуги и паучьей серьезности она не выносила):

— Я знаю, как надо жить, но я так жить не хочу.

Это и мое золотое правило.

Непогоды в ее стихах было много, и советская цензура безжалостно вымарывала из ее книг лучшие стихи — на том основании, что у сборника и так слишком мрачный колорит. И оставалось за бортом едва ли не лучшее:

Как любили непогоду
стихотворцы старины!
В дождь и снег, в большую воду
были просто влюблены.

Дождь с упорством аккуратным
монотонит не спеша,
под подъездом под парадным
мокнет ржавая душа.

А пурга такая, Спасе,
что воистину простор
то ли бесу, то ли массе,
то ли выстрелу в упор.

Стихотворцы, как вы правы
в этой сумрачной любви!
В дождь ансамбли величавы,
схожи граждане с людьми.

Дождь пройдет — и загуляет
равнодушный каннибал,
что дышать мне позволяет,
мне за тихость ставит балл...

На окно аппаратуру
ставит добрый людоед.
Веселят его натуру
водка, музыка и свет.

Солнцем сладко припеченный,
он глядит из шалаша,
визгом Аллы Пугачевой
мысли смертников глуша.

«Простодушный плач», стихи памяти кота, выбрасывали из книжки тоже. «Советский кот умереть не может», — говорила она. Стихи эти — из самых у нее пронзительных, доводящих до слез. Тот свет представляется ей в этих стихах как некое джунглево-звериное, мауглиное, счастливое царство (она всерьез верила, что в нее переселилась душа Киплинга: он умер ровно за девять месяцев до ее рождения, писал, как и она, баллады и прозу, любил котов...).

Там для сфинксов есть загоны,
Есть вольеры для орлов,
Есть пруды, где спят драконы
В семь и более голов.
Неужели там не будет
Места рыжему коту?
Бог воздать ему рассудит
За болезнь и маяту.
Даст пригрева, пропитанья,
Шкурку новую пошьет,
Для спортивного хватанья
Тень мышиную пришлет...
Там, усвоив эту байку,
Кот воссядет, как мудрец,
Терпеливо ждать хозяйку —
И дождется наконец.
Если ж я не встречу тамо
Рыжей ласки и ума —
Так тот свет, замечу прямо,
Никакой не свет, а тьма!

Она была противопоставлена современной ей петербургской поэзии — не только тем, что предпочитала короткую строку, не только тем, что культурные реалии в ее стихах подаются впроброс, ненавязчиво и уж никак не доминируют (ибо это ее среда, она коренная ленинградка — что ж ей педалировать то, что с детства стало естественно, как воздух?). Ее поэзия жарка и непосредственна при всем формальном совершенстве и чеканности, при всей органике речи. И этот жар — бесстрашие жить на всю катушку, думать и чувствовать *quantum satis*, когда все отделяются полужизнью и получувством, — и был ее способом существования и сочинительства. Знала, как надо, но жила и действовала по полной программе — не сообразуясь со скудостью окружающих времен.

Нонна Слепакова умерла 12 августа 1998 года.

До последнего дня она работала.

Ее провожал почти весь литературный Петербург, во всяком случае, вся ее генерация, и много в том числе мужчин, в разное время любивших ее. «Молодая, красивая женщина», — в крайнем изумлении говорил один из них. Она действительно до конца жизни была молодая и красивая женщина — сбывшись ее стихи об Ахматовой, где старуха на ее похоронах спрашивает: «Сколько ей было?»

Я ответила: семьдесят шесть.
И она, машинально рыдая,
Прошептала: «Еще молодая!»
Я подумала: так ведь и есть.

Труднее всего избавиться от пресловутого ожидания «смешка за левым плечом», от попытки взглянуть на Слепакову, ее жизнь и тексты чужим и недоброжелательным взглядом. Я не задаюсь вопросом, откуда у нее было столько недоброжелателей, потому что это понятно: слишком многих она отменяла своим существованием, и потом — слишком хорошо она себя вела, несмотря на талант, которым многое оправдывают и на который предпочитают списывать любые грешки. Слепакова по самому строгому счету не совершила в жизни и литературе ни одной гадости, ни в чем не пошла поперек себя, а это на вкус людей мелких и мстительных совершенно непростительно. Кроме всего прочего, она была в литературе убежденной одиночкой и нравилась только таким же одиночкам, вроде Слуцкого, с удивлением и радостью сказавшего о первых ее стихах: «Ничего антисоветского не вижу, ничего советского тоже».

Она умела радоваться чужим успехам и признавать талант людей, не любивших ее или нелюбимых ею. Она умела абстрагироваться от личных пристрастий и заморочек. Она помнила добро. В общем, я ни разу не заметил за ней не только безнравственного, но и попросту некрасивого поступка. И потому ей даже нравилось становиться мишенью для всякого рода подонков, выбиравших ее немедленно и безошибочно: так они лучше раскрывались и делались всем видны.

Смею думать, я перенял у нее эту стратегию.

Однажды она водила меня в окрестности яхт-клуба на Крестовском, где часто гуляла со своими мальчишками, и рассказывала, какое прелестное это было место в сороковые—пятидесятые, каким праздником запомнился ей ЦПКиО на Елагином — про этот парк написала она потом одно из лучших поздних стихотворений — о прогулке с матерью. «И всё ж сидела с ней на той скамейке, на Масляном лугу, к дворцу спиной, где муж-фотограф снял ее из “лейки” — разбухшую, беременную мной». Это едва ли не самый сильный финал во всей ее лирике — ошеломляюще-внезапный, жестокий, с тем сочетанием надрывной любви и ненависти — к себе, к собственному прошлому, к близким, — которым всегда обжигают ее стихи. Ее тянуло именно туда — ко временам детства, в котором корни всего, к страсти и напряжению тех школьных травль, к советской перекрытой, перегретой теплице, к ее адской духоте. И гулять она любила на островах — на которых, кстати, неизменно вспоминала Блока: «...вновь оснеженные колонны, Елагин мост и два огня...» Помню, как она показывала мне эти оснеженные колонны летнего театра, пустовавшего зимой.

И вот, присев отдохнуть и покурить на берегу возле яхт-клуба, она вдруг сказала:

— В лучшем случае из тебя получится такая же дрянь, как я.

Надежда на это не покидает меня и сейчас.

Часть вторая

*Обреченные
победители*

Владимир МАКСИМОВ

1

Владимир Максимов был одним из самых влиятельных советских писателей семидесятых и восьмидесятых годов. Влиял он не столько на советскую, сколько на мировую ситуацию, поскольку был основателем и главным редактором самого представительного толстого журнала, выходившего в Париже, но по-русски. Напечататься у Максимова считали за честь все — даже те, кто смертельно боялся публиковаться за границей. Два безусловных лидера эмигрантской литературы — нобелиаты Солженицын и Бродский — хоть и терпеть друг друга не могли, но объединялись на платформе «Континента» и если уж хотели выступить в русской периодике, то выступали там. Конечно, были и те, кто в «Континенте» принципиально не сотрудничал. Эмиграция не может не рваться на части в постоянных склоках, поскольку она, по словам Марьи Васильевны Розановой, «капля крови нации, взятая на анализ». В родном организме эти склоки как-то сглаживаются за счет масштабов, да и быт русский отнимает столько сил, что на теоретические споры почти не остается резервов; в эмиграции не надо стоять в очередях, больших денег нет, но и с голоду не помрешь, и почти всё время занято непрерывным выяснением отношений. Как и в России, соотношение «традиционалисты — новаторы» (или «консерваторы — либералы») там примерно 5:1, и против линкора «Континента» отважно действовал катер «Синтаксиса».

В изложении Анатолия Гладилина (в ироническом романе «Меня убил скотина Пелл») против журнала «Вселенная» воюет журнал «Запятая». Публикации маленького «Синтаксиса» бывали иной раз и более резонансны, потому что критика Солженицына интересней, чем его апологетика; но в смысле престижности, серьезности и предста-

вительности Максимов с командой был вне конкуренции. Журнал был его жизнью, и когда он начал выходить в России — половина его очарования утратилась, и смысл максимовской деятельности сделался неясен. Вообще происходящее здесь ужасно расстраивало Максимова, как и Синявского. Они на этом даже помирились в 1993 году. Вскоре Максимов умер, а Синявский ненадолго его пережил. На этом эмигрантская литература закончилась, да и в России стало неинтересно. Но пока тут был Брежнев, Максимов там был Главный Русский Редактор.

2

Сложнее с его писательским статусом, потому что найдите мне сегодня хоть одного человека, который читает Максимова. Даже не для души, а, например, для диссертации. Вот был никому не нужный, абсолютно маргинальный писатель Горенштейн, невыносимый в общении, несправедливый в полемике, трудный в чтении, а уж в интерпретации — требующий действительно серьезных знаний. И ничего, читают Горенштейна, даже издают после краткого периода посмертного забвения, и «Искупление» уже экранизировано, а «Место» и «Псалом» теперь классика. И вот «Бердичев» пошел в Маяковке. А в семидесятые—восьмидесятые Горенштейна и рядом бы никто не поставил с Максимовым, и не печатался он в «Континенте», и все-речь его принимали единицы. А Максимов был одним из самых читаемых в самиздате прозаиков, и роман его «Семь дней творения» считался одной из вершин русской прозы, и «Карантин» давали на одну ночь, и публицистика его, и автобиографическая проза были обязательны к прочтению. Что-то случилось, после чего его проза — даже поздний роман «Заглянуть в бездну», вышедший уже в перестроечном «Знамени», — совершенно ушла из читательского рациона.

В чем тут дело, почему один из авторов, считавшихся ключевым для русской литературы, канул в такое прочное забвение? Может, причина в том, что поздний Максимов разочаровал своего тогдашнего читателя, главным образом диссидента или по крайней мере либерала, — потому что печатался в «Правде», выступил против Ельцина, раскритиковал российский капитализм? Да ведь его все раскритиковали, и тот же Синявский, не говоря уже о Солженицыне. Может, Максимов слишком масштабен и серьезен для нас, нынешних? Так ведь Горенштейн еще более серьезен,

и Максимов уж никак не серьезней «Улисса», которого хотя бы по программе читают по крайней мере студенты-филологи. Проблема в чем-то ином — в этом я убедился, решившись перечитать его прозу. Грубо говоря, эта проза плохо написана.

Звучит ужасно, я это понимаю. Никто не отнимет у Максимова ни масштабности, ни честности перед собой, ни самого искреннего стремления сказать правду, о которой не говорила тогдашняя официальная литература. «Семь дней творения» — большой, традиционный (хотя и новаторский в смысле сетевой своей композиции) роман о семье Лашковых, по которой прошла российская и советская история. В центре повествования — Петр Лашков, железнодорожный служащий, истово веривший в советскую власть. И как-то так вышло, что ни ему, ни жене его Марии, ни детям, ни братьям Андрею и Василию эта власть счастья не принесла. Старшего сына Виктора, лекальщика с «Динамо», взяли во времена репрессий, ни за что ни про что. Средний, Дмитрий, погиб в Финскую. Дочь Варвара умерла от родов. Евгений погиб под Кёнигсбергом. Федосья умерла в нищете, ее муж бросил с тремя детьми на руках, и детей «рассовали по детдомам». Осталась при Лашкове одна дочь Антонина, и та сектантка; потом, в сорок лет, и она замуж выйдет, и завербует с мужем сначала на Север, а потом в Среднюю Азию, но там тоже будет нехорошо — прямо по Брюсову. «Строим мы, строим тюрьму» — а они-то и не знали.

И только в конце, когда по случаю воскресенья Антонина вернется к отцу с внуком, Лашков увидит в жизни и людях что-то хорошее, и закончится этот довольно объемный роман, полный довольно лобовых метафор и горя народного. Говорят все более-менее одинаково, кроме Вадима (внук Лашкова-старшего, артист) — он и двигается, и говорит с подерзгом, подвывертом, да ему и положено так, ибо он и с собой пытался покончить, и в психушке посидел, и в поповну влюбился. И вроде всё хорошо в этом романе — широчайший охват, герои разных характеров и профессий, горькая правда, которую вслух говорить не принято (даже бывший корниловец есть, и положительный!), — а во всем сквозит идеологическое и религиозное задание, и сквозная метафора с семью днями (творения и, соответственно, страстной недели) очевидна с первых слов. Несколько раздражает и неизменный во всех шести частях (седьмая состоит из одного предложения) сказ, то ли мельников-печерский, то ли даже лесковский; удручает «типич-

ность» ситуаций, про которые уже, кажется, читал, — личный опыт не то отсутствует, не то старательно подогнан под умеренно-советский шаблон. Главное же — Максимов так и не дает ни одного ответа, и сам замах, масштабная метафора, грандиозное вопрошание — остается безрезультатным. Оно, конечно, понятно, что без любви, доброты и Бога невозможно прожить по-человечески, а всё же — не только ведь об этом он собирался напомнить читателю?

В результате эта проза, задуманная как прорыв на новую глубину, скользит по поверхности, оставаясь именно чуть менее советской, чем, скажем, «Журбины»: всё то же, но со знаком минус. Разумеется, Максимов, в отличие от Кочетова, художник, но как мыслитель он немногим глубже; тут-то и кроется объяснение непостижимого для многих парадокса — Максимов, будущий основатель «Континента», не полюбился Твардовскому и был стремительно приглашен в редколлегию главного оппонента и конкурента — кочетовского журнала «Октябрь». Всеволод Кочетов, создатель чудовищного романа «Чего же ты хочешь?», памятного сейчас главным образом по блестящим пародиям Зиновия Паперного и Сергея Смирнова, был честным и последовательным Савонаролой, искренним сталинистом, настоящим коммунистом и праведным соцреалистом; и этот соцреалистический дух — правда, с обратным знаком, но знак тут роли не играет, — в Максимове почувствовал.

«Журбины» повествуют о том, как советская идеология и успешное кораблестроительство прекрасно сказываются на семье, формируют здоровую ячейку общества; Максимов старательно показывает, как советская жизнь разрушает семью и приводит ее к абсолютной внутренней пустоте, — но верность идеологическому заданию в обоих случаях одинакова. И язык выдает изначальную неподлинность: если у Аксенова, скажем, или у Владимирова — даже в самых советских вещах вроде «Звездного билета» или «Трех минут молчания», на сходном рыболовно-флотском материале, — в этом самом языке, в его свободе и блеске заключалась главная крамола, то у Максимова сама материя языка досадно однообразна, как советская жизнь, и, несмотря на яркие сцены (немногочисленные, увы), — читать «Семь дней творения» сегодня прежде всего скучно. То есть неинтересно, что будет с героями дальше. То есть это понятно. Почему «Голубиную гибель» Трифонова — про таких же советских стариков, чье гнездо и жизнь опустели, — читать интересно и страшно, а «Семь дней творения» с их богатой

фактурой и бесспорным авторским знанием жизни — скучно? Неужели всё дело в том, что Трифонов, Аксенов, Владимов — талантливы, а Максимов — нет?

Но он был талантлив. Окуджава вспоминал о его неотразимом обаянии, а после всех максимовских публикаций в «Правде» повторял в частном разговоре: «Этот человек — моя болезнь, я не могу отречься от него». Ирена Лесневская, его жена, влюбилась в него семнадцатилетней красавицей — и никакие максимовские запои, скандалы, кризисы не могли их разлучить долгих девять лет; и потом они встречались не как друзья и не как враги, а как муж и жена, по чистой случайности живущие врозь, в других семьях. Лесневская — которую в сентиментальности никак не заподозришь — в разговоре с Ольгой Кучкиной вспоминает так: «Он убежал из дома в 1941-м, ему было 11 лет. Щуплый, маленький, писался по ночам. В 1939-м арестовали его отца и деда, мать вся ушла в транс, тетка его не любила, и он убежал. Дважды возвращали домой. В третий раз, когда нашли в собачьем ящике под Ленинградом, уже началась война, он сказал, что из Ленинграда, а фамилия Максимов. Хотя он Самсонов. Лев Алексеевич Самсонов. Его поместили в детприемник. Он убежал. Последний раз поймали на рынке, когда украл батон. Отправили в колонию, там за три года он окончил школу, писал стихи. Лет в 17 убежал снова, украв одеяло, а это уже “в особо крупных размерах”. Ему дали десять лет. Убежал вдвоем с товарищем. Мечта одна была — на юг. Отсиживались трое суток, заснули в стоге сена. Проснулся оттого, что его грызли собаки. Их били палками, второго парня забили насмерть. Они, когда бежали, охранника то ли стукнули, то ли связали. Его приговорили к расстрелу. А в больнице, куда бросили полумертвого, врач Татьяна Лебедь сказала: “Я тебя спасу”. И научила, что делать. Ему лечили отбитые почки, раны, ушибы, а он всё время молчал и рвал бумажки. И когда приговор читали, молчал. В результате его признали психически ненормальным, и это спасло ему жизнь. Но там спирт, денатурат, одеколон, жидкость от комаров, политура... Он сказал: “Вы же не выйдете за меня, уродливый, пьяница, нищий, на учете, такие королевы, как вы, достаются таким, как Булат... (Булат их и познакомил — с ним у Лесневской был в это время роман. — Д. Б.). Выйдете?” Я сказала: “Да”. Он говорит: “Но для этого надо полюбить”. Я говорю: “После того, что я прочитала, вас невозможно не полюбить”. (Это была повесть «Мы обживаем землю» из «Тарусских стра-

ниц» — первая большая прозаическая публикация Максимова. — Д. Б.) Он говорит: “Это жалость”. А я говорю: “Я не умею влюбляться без этого чувства”. Условие было одно: мы никогда не будем спать. Всё что угодно, я буду для тебя всем, но только спать будем отдельно. Он мне не нравился. Я не могла представить, как лягу с ним. Он спросил: “Никогда?” Я ответила: “Может, наступит момент, когда я сама этого захочу”. И мы два месяца спали на разных кроватях. А потом я думала: какая идиотка, этого счастья могло быть больше на два месяца. Почти два года жили так, а расписались в обсерватории под Казанью, в маленьком поселке, 7 мая 1962-го, куда удрали от очередной “психушки”».

3

Кажется, подобный жизненный опыт — может, не столь суровый, потому что СССР радикально отличался в этом смысле от царской России и давал ей сто очков вперед, — был только у одного русского писателя, тоже бродяги, не раз до полусмерти битого и успевшего посидеть, правда, уже в качестве молодого гения, читаемого всей Россией. Это Максим Горький, на которого Максимов недвусмысленно ориентировался и в честь которого, кажется, взял фальшивую фамилию. Он и писал, подражая ему, и герои у него сплошь горьковские, и начинал он со стихов — и, кстати, тоже на Юге: Горький начал печататься в Тифлисе, а Максимов — на Кубани, в Ставрополье, первую книгу выпустил в Черкесске. Отец, рабочий-революционер, называл его Львом в честь Троцкого, а Максимов между тем явно тяготел к совершенно другому типу революционера: его идеалом был писатель, претворивший свой огромный и страшный опыт в масштабную, крупную прозу. Как и Горький, Максимов больше всего любит человека труда, хотя сам этот труд по-горьковски ненавидит: чего-чего, а радостного созидания в его книгах нет. Как и Горький, Максимов не пишет линейного сюжета, а рисует панорамы, и главы в его книгах сцеплены почти случайно (хотя в «Семи днях творения» проглядывает строгая схема, — но и тут сюжета нет, есть модная ныне паутинная структура). И вот же ужас — если рассказы Горького бывают ироничны, сентиментальны, увлекательны, то большие его вещи читать совершенно невозможно; есть удачные куски в «Самгине» — но кто сегодня, да и в семидесятых, да и в сороковых, добровольно перечитывал «Фому Гордеева»,

«Троих», «Жизнь ненужного человека»? Главное ощущение тут — тоска, скука, и даже «Дело Артамоновых», написанное коротко и хорошо, оставляет читателя с тем же вопросом: зачем они все так живут? И зачем об этом писать?

Этого не спишешь на безрелигиозность, на советскую власть, на коммунистическую принципиальность — как списывает Максимов в «Семи днях»; это какое-то неправимое отсутствие третьего измерения у всех этих плоских людей, с какими так страшно прожить всю жизнь или ехать в поезде сквозь, допустим, Среднюю Азию. Все герои Максимова — как почти все герои Горького — успевают за долбать читателя уже на первой сотне страниц, утомляют именно так, как скучный попутчик; и что самое обидное, они ведь и сами это знают про себя. «Участковый тоскливо скучал и от дикой, не по-вешнему устойчивой жары, и от этого теплого кислого пива, и от нудного разговора, которому может не быть конца. Он с упрямой внимательностью вслушивался только в себя, даже, вернее, не в себя, а в свою болезнь. Калинин чувствовал, как она разрастается в нем, оплетая пору за порой, нерв за нервом, и ему иногда казалось, что он слышит даже самое ее движение — шелестящую мелодию постепенной гибели. И поэтому всё остальное в мире по сравнению с ней — с этой мелодией — вызывало в нем только скуку, вязкую, будто смола для асфальта».

Остальные здоровы, но тоже безрадостны. Странно — у Горького был хотя бы его сардонический юмор, а Максимов и вовсе без улыбки. Что-то очень неправильное было в горьковском подходе к жизни, какая-то роковая неспособность радоваться, отсутствие самой простой человечности — откуда ей и взяться при такой-то жизни, от такой жизни может быть только любовь ко всему человечеству, к его великим задачам, а не к частному человеку! — и Максимов всё это унаследовал, как перенял и великие организаторские способности своего кумира. Горький тоже был гениальным издателем, начиная со «Знания» и «Паруса», заканчивая «Всемиркой» и «Нашими достижениями», — и редактором он был превосходным, судя по «Новой жизни», и публицистом первоклассным. Но вот с художественной прозой странное чередование: гениальные новеллы — скучные повести — нечитаемые романы. Причин тут, я думаю, две: невнимание к человеку, отношение к нему как к преодоленной ступени эволюции, даже известная брезгливость, — и такой жизненный опыт, который вообще не предполагает интереса и доверия к кому-либо: такой автор

пишет не о людях, а о схемах, умозрениях. Писал же Чуковский о том, что все герои Горького словно расчерчены по линейке: тут — соколиное, тут — ужиное... В этом и есть страшный русский порок: все требуют от писателя знания жизни, но забывают, что слишком хорошее знание жизни ведет к неспособности писать.

4

Несколько лучше написан второй максимовский роман «Карантин» — об одесской холере, о поезде, который из Одессы идет в Москву и надолго останавливается перед ней, поскольку его вследствие карантина в столицу не пускают. В диссертации Елены Авдеевой, посвященной роману, высказывается занятная мысль о тайном (возможно, неосознанном) родстве «Карантина» (1973) с написанной за четыре года до него и ходившей в самиздате поэмой Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»: место действия — поезд, содержание — разговоры... Однако, думаю, тут не заимствование (вряд ли Максимов знал «Москву — Петушки» до парижской публикации 1977 года, а израильскую 1973-го в России в руках держали единицы), а вполне себе обыкновенное литературное родство: вся страна куда-то едет, сорвавшись с мест, утратив основы, и все в карантине, за железным занавесом, и все до смерти друг другу надоели. Точку в развитии темы поставил Виктор Пелевин в «Желтой стреле» (1993), запустив этот поезд по кругу. «Стрела» похожа на «Карантин» и «Петушки» сразу. «Карантин» мог бы стать прекрасной книгой, если бы в нем наличествовали сентиментальность и насмешливость Ерофеева или жесткий гротеск Пелевина; но это опять социальный реализм, и пафос его опять в том, что русский народ утратил веру и не обрел ничего взамен.

В том-то и ужас, что мировоззрение Максимова — плоское мировоззрение. Именно оно не дает русским мыслителям сойти с поезда, едущего по кругу. Ни православие, ни коммунизм, ни любая другая идеология не заменят людям умения жить вместе, жить не той грубой, грязной, бессмысленной жизнью, к которой они привыкли, — но ежедневно творить себя и друг друга заново. Будущее России — не в духовных скрепах, не в возвращении к традиционным ценностям, столь же искусственным, как и новаторские способы жизнеустройства вроде слепцовской коммуны; жизнь должна наполняться живым интересом к человеку и забо-

той о нем, жизнь состоит из игры, творчества, праздника, роста — а не из отбывания повинностей. И полемика между Максимовым и Синявскими (которых он тоже поначалу пытался привлечь к «Континенту») шла именно по этой линии: соцреалистическая серьезность в эмигрантском варианте — против выдумки, игры, хулиганства, непредсказуемости, непочтительности.

И вот ведь странность. Максимов выглядел автором безупречно серьезным, а Синявский-Терц — литературным хулиганом. Но посмотрите, как причудлива логика литературной истории: Синявский стал классиком, и этот статус не мешает десяткам тысяч читателей искренне негодовать по поводу «Прогулок с Пушкиным» или страстно любить их. И «Спокойной ночи», и ранняя проза — «Пхенц», «Любимов», «Гололедица», — читаются и обсуждаются, и отнюдь не только потому, что популяризации этих книг способствовал суд над Синявским и Даниэлем. Скандальная слава Абрама Терца и его знаменитой жены связана не с тем, что говорили о них, а с тем, что говорили они сами. И русская литература идет все-таки по пути «Пхенца», а не по пути «Семи дней творения» — вот парадокс, над которым стоит задуматься. Причина же проста: Максимов воплощал прошлое, а за Синявским и Розановой было будущее, неудобное, беспокойное, неприличное.

5

Эпоха идеологий в России кончилась. И когда в 1993 году Максимов повторил фразу Александра Зиновьева: «Метили в коммунизм, а попали в Россию», — он все-таки упрощал ситуацию. Если бы Россия не так отождествлялась с коммунизмом, в нее бы не попали. Да она, в сущности, и не отождествлялась, потому что Россия — это не идеология вообще. Это самая неидеологичная страна из всех, какие мне случалось видеть; здесь ценится не вектор, а масштаб. Что коммунизм, что антикоммунизм, что новая эпоха — Россия одинаково цинично относится к любым властям, облизывая их только для того, чтобы всё на них свалить. В глубине своей это страна веселая, нескудная, принципиально не участвующая в истории (в отличие от героев Максимова, которые в нее стремятся интегрироваться, в буквальном смысле делать ее) — у России есть дела поважней истории, и она голосует, только чтобы отвязались. Она не тоталитарная, не авторитарная и не сталинская, и суть ее

верно понял Блок — «Какому хочешь чародею отдай разбойную красу». Разумеется, ей случается переживать трагедии, — но эти трагедии не затрагивают ее сути: все зверства, пытки, ссылки — все-таки не самая большая и не главная часть русской истории. Главное совершается в некрасовской «вековой тишине», и в этой тишине совершенно неинтересно, кто пребывает у руля.

Герои Максимова в эту глубину даже не заглядывают, даром что один из его романов — о Колчаке — называется «Заглянуть в бездну». Вместо бездны они смотрят в газету, в учебник истории, в Библию — в которой, безусловно, есть свои бездны, если читать ее как историю, а не как регулятор быта; герои Горького и Максимова живут во внешней России, где грязно и неудобно, — а Россия внутренняя, с ее небывалой степенью свободы и храбрости, им не открывается вовсе. Потому что она видна либо на войне, либо в любви, либо еще в каких-то героических проявлениях, и высшей добродетелью в ней является красота, и единственным мерилом — эстетика. «Эстетика вывезет, выведет меня всегда, — говорил мне Синявский за рюмкой, разумеется. — Вот “Правда” пишет про нищих старух, про то, как это ужасно. Но ведь нищая старуха — это прежде всего неэстетично!»

Боюсь, только эта эстетическая Россия и бессмертна по-настоящему. Боюсь — потому что бесчисленные тома достойнейших людей, искренне презиравших фантастику певцов горя народного, канут в Лету, и нельзя о них не пожалеть. В ту Россию, которая рисовалась Максимова, — действительно попали; но та мифологическая, радостная, талантливая Россия, которую любил Синявский и которой давал слово «Синтаксис», прекрасно себе пережила и коммунизм, и всё, что потом, и даже сейчас знает посмеивается над интеллигентскими тревогами. Россия — самая эстетическая страна мира, сплошное искусство для искусства: наверху все играют роли, давно уже сами себе не веря, а внизу наслаждаются абсолютной безответственностью и разнообразно украшают свой практически безразмерный досуг — когда любовью, когда пытками, а когда сочинительством.

Максимов на своем примере — а отрицательный пример ведь тоже пример! — доказал, что за свободу этой страны не надо бороться, ибо она и так свободней всех; что писать о ней надо не семейные хроники, а сатирическую фантастику; что спорить о ее судьбах смешно, потому что женщинам и пейзажам нет до этих споров никакого дела, а больше тут ничего хорошего нет.

Виктор НЕКРАСОВ

1

Рильке говорил, что слава — сумма всех ошибок и непониманий, накопившихся за годы вашей работы; это, пожалуй, самая точная формула. Виктор Некрасов в общественном сознании столь радикально отличается от Некрасова подлинного, глубокого, сложного и умного, — что пора уже наконец отодрать эту маску от его портрета. При имени его среднестатистический читатель должен, видимо, представлять себе обаятельного акоголика, который написал первую окопную правду о войне, потом добивался, чтобы в Бабьем Яре поставили памятник, потом вынужденно эмигрировал, невинно хулиганил в Париже и умер, так и не создав больше ничего великого. Из всех женщин любил маму, вообще же в любви был неудачлив и не искал ее, большую часть жизни проводил в застольях, диссидентском трепе и сочинении довольно банальных эссе для зачитывания на «Свободе». Ну, положим, хорошо рисовал, будучи по образованию архитектором. Этот по-своему привлекательный, но больно уж неприятный облик тиражируется почти во всех текстах о Некрасове — даже в обширных недавно изданных воспоминаниях Виктора Кондырева «Кроме шила и гвоздя»: Кондырев Некрасова очень любил, вправе был считать себя его сыном, и пишет он хорошо, а все-таки со страниц некрасовской прозы встает совершенно другой человек.

Прозе Некрасова присуще такое редчайшее в русской литературе качество, как изящество: суховатая точность, лаконизм, полное отсутствие автоинтерпретаций — все права отданы читателю, пусть сам разбирается, — предельная острота коллизий, строго индивидуализированная речь героев и, что особенно ценно, автора. Некрасов-повествователь в «Сталинграде» — как сам он называл свой роман —

радикально отличается от автора «Киры Георгиевны» и тем более от Зеваки, чьи «Записки» вызвали в России такую бучу. Собственно, хрущевского гнева он успел удостоиться еще за путевые очерки «По обе стороны океана», ну а уж когда до СССР добрались печатавшиеся в «Континенте» франко-испанско-итальянские впечатления, Некрасова упрекали в непатриотичном упоении комфортом даже свои. Эмигранту полагается страдать, а Некрасову очень нравился Париж, его восхищали путешествия без границ и друзья, которых можно было не подозревать в стукачестве.

Что же, он действительно не страдал? Страдал, разумеется. Но притворялся артистически. Некрасов — театральный художник и актер-любитель — сам привык менять маски, и мифология, выросшая вокруг его образа, — во многом плод собственных его усилий: не потому, что он прятался, а потому, что в силу природного артистизма считал скучным всю жизнь вещать от одного и того же лица. Он очень западный художник — в том смысле, что литературной технике, как сам признавался, учился у Дюма и Ремарка; но это как раз очень по-русски — потому что главное русское ноу-хау как раз в том и заключается, чтобы взять объективно лучшую, совершенную западную технику и насытить ее куда более эпохальным, масштабным, традиционно русским содержанием. Так Толстой поступил с романной формой Гюго, Достоевский — с Диккенсом, Пушкин — с Шекспиром (в «Годунове»). А Некрасов — с прозой «потерянного поколения», и прежде всего с Ремарком, а отчасти и с Хемингуэем времен «Колокола».

2

«В окопах Сталинграда» — где повествователя зовут Юрий Керженцев, и автору он далеко не тождествен, — первая книга в жанре, который Некрасов открыл: ему вообще повезло в том смысле, что сориентироваться и ответить на вызовы времени он успевал раньше многих. И если Эренбург, открыв жанры советского плутовского романа или военного многофабульного эпоса, создавал не лучшие их образцы и заслонялся новыми именами, то Некрасов в любом жанре оставлял заметную вежу, порождая десятки эпигонов. «Сталинград» положил начало не то чтобы окопной правде, — до нее оставалось десять лет, — но скорее новой концепции войны. Сталин дал книге премию своего имени — хоть и второй степени — по личной инициативе,

а не по фадеевскому представлению: видимо, его эта концепция устраивала.

В чем она заключалась? Некрасов, что интересно, вообще никогда не брался за новую вещь только ради того, чтобы рассказать правду: правда не самоцельна, честность предполагается сама собой. Некрасова интересует, как на войне формируется холодный и бесстрашный профессионал, свободный и самодостаточный человек. Очевидно отличие его романа от другой вершины военной (и конкретно — сталинградской) эпики — «Жизни и судьбы». У Гроссмана воюют люди, со своими слабостями, влюбленностями и страхами, и он искренне недоумевает — как это люди могут друг с другом проделывать подобное. Некрасов сосредоточен не на аде войны, — его взгляд не фиксируется на чудовищных подробностях, — а на том, как в этом аду выплавляются сверхлюди; на том, как из Керженцева и его сверстников, в мирное время заурядных, а то и неудачливых, — получаются боги войны, которые на этой войне дома.

Сталину нужно было оправдание всех его ошибок — война была выиграна нечеловеческой, непредставимой ценой, но именно благодаря этой цене Россия перешла в состояние сверхдержавы, как материя переходит в состояние плазмы. И это он увидел в романе Некрасова, главное содержание которого — влияние нечеловеческих условий на формирование сверхчеловеческих качеств. Русские действительно, по всей вероятности, могут существовать в двух состояниях: одно ничем не примечательно и даже служит объектом вечной иронии для европейцев, — всё нечисто, несвободно, как-то даже бесцельно; зато в критический момент активизируется вторая матрица — и тогда русскому солдату не может противостоять никто, русский писатель пишет лучшие в мировой литературе романы, а русский изобретатель изобретает всё на свете. Кстати, чаще всего этому сверхрусскому становится тесно в прежней оболочке, он не может вернуться в обычный, затхловатый и несвободный русский мир, — и тогда из него получается русский эмигрант, самая популярная фигура из всех наших национальных порождений. Некрасов, увы, этой участи не избежал.

Собственно, вся его тема — это превращение человека в бога (на войне) и невозможность обратного превращения (после войны). «Сталинград» был о том, как солдаты (не случайно и экранизация называлась «Солдаты») берут

судьбу страны и войны в свои руки, как они вопреки разнообразному начальству вроде Абросимова — настаивающего на атаке там, где мог бы спасти хитрый план Ширяева, — начинают правильно воевать. Это не герои из пропагандистской литературы — это свободные люди, классные профессионалы, которые делают свою работу вопреки бездарному и деморализованному руководству, без всякой оглядки на партию, идеологию и даже субординацию. Когда от батальона остается тридцать человек, субординация меняется. «Сталинград» — книга о том идеальном состоянии народа, в котором этот народ хладнокровно и профессионально творит чудеса; тогда его не надо агитировать за советскую власть, потому что и защищает он не советскую власть, а нечто куда более значительное. Вопрос в одном — что дальше; ведь если этот заново сформированный человек вернется в прежний быт — он не станет терпеть всего, что готов был терпеть раньше? Пастернак написал об этом первым: «Да, боги, боги, слякоть клейкая! Да, либо боги, либо плесень. Не пользуйся своей лазейкою, не пой мне больше старых песен» («Зарево»). Пастернак, задумывая роман в стихах, вдохновлялся именно надеждой на то, что прежняя жизнь будет невозможна; что разгромлен не только фашизм, но и советское рабство. И Пастернаку, и Некрасову — одному из самых горячих его поклонников, каких, кстати, много было на фронте, где Пастернака читали не меньше, чем Симонова, — предстояло убедиться, что освобождение еще очень не близко.

3

Некрасов фактически молчал семь лет, после чего начал работу над повестью «В родном городе»: она оказалась едва ли не большей сенсацией, чем «В окопах Сталинграда». Это история о том, как разведчик Коля Минтасов возвращается в Киев долечиваться после ранения летом сорок четвертого года — и узнает, что его жена Шура, оставшаяся в городе под оккупацией, потому что не могла вывезти прикованную к постели мать, за это время стала женой другого человека. Это вышло случайно: когда пришли наши, в ее квартиру положили раненого лейтенанта с перебитыми ногами. Он был младше Шуры на пять лет, она относилась к нему, как к измученному подростку, — и как-то из этой жалости постепенно проросла любовь, и скоро лейтенант Федя стал спать в ее постели. Это война, а на войне всё другое.

Но повесть Некрасова — не о мучительной ломке людей, привыкших жить по особым законам и возвращающихся к обычной жизни; любовная линия там интересна, но не в ней суть. Если кто не читал или забыл, я напомним: лейтенант Федя быстро всё понял и уехал в свою Ригу, Николай вернулся к Шуре — и тут происходит самое интересное: оказалось, что они вместе жить не могут. Что-то в обоих изменилось бесповоротно: у нее — опыт мучений в оккупации, у него — опыт Сталинграда. И Николай находит себе другую девушку, со сходным солдатским опытом, зенитчицу Валу, «рыжего сержанта», а к Шуре переезжает «сбитый летчик», самый обаятельный герой этой книги, Сергей, который хоть и потерял ногу и ходит теперь с ненавистным протезом, а все-таки находит работу в местном аэроклубе. Этот любовный сюжет хорошо выписан, и герои все узнаваемы, и прекрасно работает прием постоянной смены протагониста — вот мы видим всё глазами Николая и обвиняем Шуру, а вот мы видим всё глазами Шуры и нам становится неприятен правильный Николай, а вот мы вообще становимся на точку зрения Сергея, который умнее, непосредственнее, импульсивнее этих двоих; но если бы Некрасов написал только это — у него получилась бы обычная хорошая советская вещь. А он пошел дальше, умудрившись в пятьдесят четвертом описать послевоенные репрессивные кампании, клевету на тех, кто попал в плен или против воли оставался на оккупированной территории; он описал декана Чекменя, которому Минтасов надавал пощечин за эту самую клевету на бывших пленных, на старика профессора, отказавшегося в оккупации сотрудничать с немцами, а теперь преследуемого своими. Чекмень — тип, в советской литературе до того не появлявшийся: это, кстати, тоже фронтовик, — но это карьерист-партиец, всё время делящий студентов, профессуру и прочих киевлян на правильных советских людей и загадочных «ненаших». Откуда ему известно, кто завтра будет ненашим? А он советуется со старшими товарищами.

Послевоенное рабство, невыносимое для поколения блистательных победителей, описано у Некрасова с той мерой ненависти, омерзения и временами ужаса, с какой мы в тогдашней литературе вообще не сталкиваемся; главная ценность этой повести — именно точнейшая передача тогдашнего негодования, гнева полубога при виде скота. Некрасов верил, разумеется, что фронтовики сумеют отстоять свою честь, будут вступаться за оклеветанных профессоров

и друг за друга; и вот что интересно — он в этом не совсем ошибся. Все-таки в тридцать седьмом внутреннее сопротивление было минимально, а в конце сороковых оно нарастало: фронтовики поднимали лагерные восстания, о чем и Солженицын подробно рассказал; фронтовики не желали мириться с усилением культа — не зря Симонов пытался остановить шолоховскую борьбу с псевдонимами и вообще как мог препятствовал шовинистической кампании; не зря фронтовая солидарность оказывалась сильнее шельмования, и когда официальная критика клеймила Ахматову, Зощенко, Платонова — массовый читатель ей уже не верил. Культ Сталина к концу его жизни отчетливо шатался, да и само его окружение отнюдь не жаждало новой войны, ибо слишком хорошо помнило начало Великой Отечественной. Закрепощение победителей удалось не до конца.

Об этом же написал Некрасов и самую совершенную, лаконичную и жестокую свою повесть — «Кира Георгиевна». Интересно почти одновременное — 1959-й и 1963-й — появление двух текстов: «Кира Георгиевна» Некрасова и «Evgenia Ivanovna» Леонида Леонова. Леонов написал о том, как мужчина стал конформистом, переметнулся на сторону советской власти, а женщина сохранила и достоинство, и человечность, и способность любить. Повесть Некрасова написана проще, прозрачней, но в ней всё далеко не так однозначно. Речь в ней идет о возвращении мужа главной героини — скульпторши, в которой угадывается Мухина, — из сталинских лагерей. Она замужем, он тоже успел полюбить другую; сталкиваются две жизненные позиции, и не скажешь, за кем правда. Он — выпавший из всех систем и страт, свободный, одинокий, веселый, несколько безбашенный; она — реализовавшаяся вопреки всему, крепкая, талантливая, в меру конформная, сильная, очень советская. За кем правота? Да нет ни за кем окончательной правоты, вот в чем жуть. Некрасов и Леонов реализуют ахматовскую метафору: «Две России посмотрят в глаза друг другу». У обоих получается довольно страшный вывод: не важно, кто прав, о правоте можно спорить, — но они несовместимы, вот в чем суть. Их друг от друга тошнит (и Евгению Ивановну, страдающую от токсикоза, буквально выворачивает наизнанку). Им не ужиться под одной крышей.

Эта констатация, к которой пришли одновременно два непохожих, тоже, пожалуй, несовместимых литератора (но оба — с «белыми» корнями, Некрасов из дворян, Леонов из просвещенных купцов), в дальнейшем только подтверж-

далась. Россия начала неумолимо раскалываться, и раскол этот шел не по национальным, географическим либо идеологическим линиям. А просто — некая часть населения за время испытаний XX века приобрела такой опыт, что жить с обычными людьми уже не могла. Те, кто сидел, несовместимы с теми, кто сажал, и теми, кого мясорубка почему-то не засосала; те, кто воевал, несовместимы с теми, кто прятался в тылу. Сверхлюди, образовавшиеся в результате нового опыта, несовместимы с людьми, для которых высшими ценностями по-прежнему остаются дом, семья и стабильность. Раскол стал ясен к началу шестидесятых, и ничто, кроме общей памяти о войне, уже не могло сплотить расколотую страну; Евгения Ивановна не может жить под одной крышей с Кирой Георгиевной. И Некрасов — у которого после выступления на митинге в Бабьем Яре в 1959 году начались серьезные проблемы, — всё отчетливее понимал, что в России ему не жить. После смерти матери он почти сразу уехал.

4

Тема матери — вообще одна из главных у Некрасова: все его любимые герои и героини — Шура, Валя, Керженцев, — о матерях думают постоянно, зависят от их мнения, говорят с ними о главном. Советская Россия много делала для того, чтобы выбить из русского народа это чувство связи с матерью и домом, это ощущение преемственности. Кличка «маменькин сынок» была самой оскорбительной, хотя именно маменькины сынки и составляют золотой фонд любой нации, именно они воплощают ее главный нравственный закон. Любовь к матери, контакт с ней, гармония в отношениях между отцами и детьми — что первым заметил еще Тургенев, — основа русского мироздания, потому что регулярные смены власти и морального кодекса сотрясают страну каждые 30—40 лет, и удержаться можно только за счет стихии рода, за счет отношений с близкими. Никакая дружба не выдержит того, что выдержит родство. Всё, что остается у Григория Мелехова, — сын. Главная героиня сказок и рассказов Платонова — мать. Некрасов любил мать не потому, что был инфантилен или не встретил настоящей любви, а потому, что именно любовь к матери и есть признак безупречного нравственного здоровья. Некрасов был нравственным камертоном своего поколения и понимал, что именно дом — как дом Павлова в Сталинград-

ской битве — остается последним бастионом человечности. Конечно, мать Некрасова была женщиной уникального ума, благородства и доброты, — но не в ее достоинствах дело. Дело в том, что без любви к матери русский мир рассыпается. И когда Некрасова перестала удерживать тут единственная действительно неразрывная связь — он уехал, и кажется, без особенных сожалений.

Его путевые очерки уже демонстрируют бесконечную усталость от российских запретов, ограничений, страхов; не зря их гневно цитировал Хрущев. Его восторженная статья о фильме Марлена Хуциева «Застава Ильича» тоже вызвала начальственный гнев — Некрасов честно и весело написал о том, что авторы не стали вытаскивать на экран сегоднешнего рабочего с единственно правильной моралью, и потому картина получилась умной и сложной, и по ней до сих пор можно судить об эпохе. Именно тогда, на просмотре «Заставы Ильича», Некрасов познакомился, а потом крепко подружился со сценаристом фильма Геннадием Шпаликовым, который называл его своим «самым главным человеком». Некрасов смог заменить Шпаликову погибшего отца, военного инженера. Сплачивал их отнюдь не алкоголизм, а именно принадлежность к подлинно русскому народу с его талантом и доблестью: просто этим доблестям и талантам не находилось места. Шпаликов, сам из военных, выпускник Суворовского училища, многими воспринимается как гениальный праздный гуляка, — но посмотрите, сколько этот гуляка сделал, сколько написал за пятнадцать лет отпущенной ему работы! По природе своей он был, как и Некрасов, человеком стремительного ума и уникальной внутренней дисциплины, — а пил потому, что делать ему больше было нечего. Он повесился почти сразу после отъезда Некрасова — не отъезда, а высылки, по сути.

5

Конечно, Некрасов вернулся бы. Он умер поздней осенью 1987 года от рака легких, ему было 76, он следил за происходящим в России с радостью и надеждой, и уж конечно в конце восьмидесятых его появление в родном Киеве было бы практически неизбежно. Он относился к перестройке без подозрений и скепсиса, потому что ностальгия его была сильна, а главное — потому что сам он, в силу своей безупречно русской природы, верил в страну и ее скрытые силы. И как знать — вдруг его появление здесь могло бы что-то

пустить по другому пути. Ведь около Некрасова хотелось быть лучше. Около него, пережившего всё и выдержавшего всё, — было нестрашно, как всегда бывало спокойно и весело около настоящих фронтовиков. Я это отлично помню по своему деду, который столько навидался в бытность свою лейтенантом, капитаном, майором артиллерии, что никогда уже ничего не боялся.

К Некрасову люди тянулись магнетически — как всегда тянутся к полубогам: этот холодноватый блеск истинного профессионализма и бесстрашия чувствуется и во всей его литературе. Он очень хорошо умеет делать свое дело и понимает, что без этого умения не выжить; он никогда не жалуется и ни в чем не уступает. И пьянство его было формой гусарства, а не слабости; и именно общение с ним подтолкнуло Илью Авербаха к тому, чтобы экранизировать «Белую гвардию», и сценарий был уже написан, но Авербах умер на подступах к работе. «Белогвардеец», ласково называл его Некрасов, а Авербах — сноб, красавец, мудрец, профессионал, — видел в нем булгаковского персонажа, Мышлаевского, может быть. Кстати, Авербах тоже главной советчицей всегда считал свою мать, русскую дворянку, женщину волевою и сдержанною; и эта их внутренняя связь была одной из причин, по которой Некрасов его с первой встречи зауважал.

То, что Россия продолжает терять лучших русских, выдавливая их в эмиграцию, — печально. Но радостно то, что она продолжает их производить, предлагая своему населению весьма простой выбор, сформулированный Вознесенским: «Третьего не дано — либо ты черевичный сапожник, либо ты чечевичный художник, гений или дерьмо».

Ничего не поделаешь — континентальный климат.

Андрей СИНЯВСКИЙ

«Идите все на х...!» — таковы последние слова Андрея Синявского по версии известного диссидента Игоря Голомштока, хорошо его знавшего. Это было бы очень по-синявски. Это даже позволяет домыслить знаменитую предсмертную реплику Петра I: «Отдайте всё...» — как органично здесь смотрелось бы «на х...» без уточнения, кому отдать и зачем! Правда, Марья Васильевна Розанова, знавшая Синявского еще лучше и не отходившая от его смертного ложа, ни о чем подобном не вспоминает.

Если принять версию Голомштока и учесть, что писательские слова имеют перформативную функцию, — типа «не бывает, но я сказал, и оно бывает», — тогда всё действительно пошло туда, куда он послал. Можно много спорить о том, почему так вышло, но у нас теперь не то в предмете. В предмете у нас то, что один из крупнейших русских писателей XX века Андрей Синявский, более известный под псевдонимом Абрам Терц, был когда-то героем живейших критических баталий. Каждое его слово вызывало гром проклятий и шепот одобрений (очень уж неприличным считалось одобрять такого сомнительного писателя, козунника, сидельца и эмигранта), его проклинали советский официоз и собратья-эмигранты, клеймили Андропов и Солженицын, а за журнал «Синтаксис», который они издавали с женой, вообще могли посадить, и публикация в нем, как и в одноименном издательстве, считалась пропуском в бессмертие. Этот пропуск в свое время получили Лимонов и Сорокин. Синявского ненавидели с такой страстью, с какой мало кого любили. В некотором смысле он, тоже бородатый, был симметричен Солженицыну, они вдвоем поддерживали провисающий, серый небосвод над русской литературой. Именно благодаря им эта литерату-

ра не накрылась, сохранила страстность и биение мысли. А сейчас уже никто и не помнит, из-за чего происходила одна из самых интересных литературных драк в мировой истории. Чтобы этим заинтересовать, нужно погружать читателя в глубокий и сложный контекст.

Всё же стоит попытаться. Есть у меня такая любимая и не столь уж завиральная идея: коль скоро русская история ходит по кругу, в ней — как в пьесе, играемой в разных декорациях, — повторяются главные, типологические фигуры. Ну, например: один молодой поэт, живописатель сельской жизни с ее ужасной нищетой и грязью, получил рукопись молодого автора. Читал всю ночь. Пришел в восторг. Немедленно издал в своем самом прогрессивном журнале. Автор приобрел раннюю славу, но с публикатором потом поругался, а еще позже помирился. Автора больше всего интересуют еврейский и славянский вопросы, одно из самых знаменитых его произведений — документальный роман о тюрьме, где он провел несколько лет по необоснованному обвинению, а художественные его романы отличаются напряженным поиском истины и в значительной степени состоят из диалогов главных героев на общекультурные и философские темы. Один из таких диалогов — едва ли не самый известный, — происходит между агностиком Иваном и глубоко верующим Алешей.

Это я про кого? Про Достоевского и Некрасова — или Солженицына и Твардовского?

Вот то-то. Перечитайте спор Ивана Денисовича с сектантом Алешкой, параллельность которого известному диалогу о Великом инквизиторе заметил еще Владимир Лакшин.

У Солженицына, как и у Достоевского, был главный враг. В русской истории вообще есть такая фигура заигравшегося, что ли, человека: он поверил в оттепель — а оттепель, как всегда, оказалась половинчатой, и его цап! В екатерининские времена это Радищев и Новиков, при Александре II — Чернышевский и Михайлов, а в СССР 1965 года — Синявский и Даниэль.

Синявского с Чернышевским вообще роднит многое: Синявский печатался в «Новом мире» и был столь же влиятельным идеологом в отделе критики, как Чернышевский при Некрасове; его, как и Чернышевского, особенно занимали проблемы эстетики; как и Чернышевский, он считал Гоголя ключевой фигурой для русской прозы, и его «В тени Гоголя» — аналог «Очерков гоголевского периода русской литературы». Наконец, очкастый, непрезентабельный, ти-

хоголосый Чернышевский выглядел подчеркнуто скромным на фоне красавицы-жены, имевшей романы почти со всем его окружением. Но в случае Синявского всё оказалось оптимистичней: жена его, конечно, красавица и чудо обаяния, хотя и язва, в отличие от Ольги Сократовны, отлично знала цену мужу, понимала, что и как он пишет, и стала для него идеальным соратником, издателем и хранительницей очага. Да и вообще наблюдается некоторое улучшение нравов: Синявский сидел не двадцать лет, а шесть, умер не в ссылке, а в эмиграции, успев после 1987 года несколько раз побывать в Москве; прожил не 61, а 71 год, опубликовал не один роман (тут же запрещенный), а три, если считать романом «Любимов», плюс десяток важных литературоведческих работ, включая замечательный труд о Розанове, книгу о советской цивилизации и свод лекций о фольклористике «Иван-дурак».

Синявский, как и Чернышевский, любил жанровые эксперименты: «Что делать?» — это и пародия, и трактат в форме романа, и художественная провокация, «Повести в повести» — многожанровое и многосюжетное повествование, «Спокойной ночи» — роман, в котором есть место и драме, и мемуарам, и фельетону. Это художественная автобиография, авторская попытка — художественно очень убедительная — расставить все точки над *i* в сложной истории процесса над Синявским и Даниэлем, изложить историю передачи их текстов на Запад, хронику отношений Синявского с француженкой Элен Пельтье-Замойской, указать на провокатора (Сергея Хмельницкого), но главное — Абрам Терц всегда воспринимал литературу как оправдательную речь на Страшном суде. Писатель — всегда преступник. «Прогулки с Пушкиным» были продолжением речи Синявского на реальном, собственном процессе: речи о праве на метафору, о чистом самоценном искусстве. «Спокойной ночи» — речь на том процессе, который шел над Синявским в последующие двадцать лет: в СССР, в эмиграции, в литературе. Это честная, отчаянная, не без вечного юродства и ерничества, но абсолютно искренняя попытка рассказать, как оно всё было, как он стал преступником и почему писатель не может им не быть.

Синявский — один из самых убедительных аргументов в дискуссии о том, полезна ли писателю филология и можно ли, изучая чужие художественные приемы, набраться собственных. Изучение русской прозы двадцатых годов, Горького (Синявский писал диссертацию о «Самгине»), Реми-

зова, Зощенко, Бабеля внушило Синявскому мысль о том, что метафора, гипербола, фантастика — вещи в литературе необходимые, что социалистический реализм напоминает огромный сундук, внесенный в комнату и вытеснивший из нее весь воздух; что писатель в идеале сочувствует обеим сторонам любого конфликта, ибо испытывает от этого конфликта художественное наслаждение; что цинизмом называют обычно всеместительность, открытость новому опыту, отказ от шаблона — и что никакая мораль, никакой патриотизм не могут служить оправданием бездарности, хотя именно бездарность чаще всего прибегает к аргументации этого рода, чтобы легче себя легитимизировать. Синявский полюбил провокативность, дерзость, обнажение приема — своего рода заголение метода, непристойность, почти порнографию; и вообще в литературе должно быть поменьше пристойности. Его понимание христианства — радикальное, революционное, почти самурайское, — совпадало с пастернаковским (Пастернака он читал и написал о нем одну из лучших статей во всей отечественной словесности, что и дало А. Жолковскому повод назвать его «посаженым отцом советского пастернаковедения»).

Синявский называл смерть «главным событием нашей жизни», всё поверял смертью, не убегал от нее, а бросался ей навстречу. Риск, вызов, свежесть новизны — ключевые для него понятия в литературе и жизни. Его проза, которую сам он называл фантастической, состояла из буквализованных, сюжетообразующих метафор: знаменитое толстовское «остранение» — «Пхенц», где мир коммунальной квартиры увиден глазами инопланетянина. Как смотрит этот инопланетянин на голую женщину! «Голодный злой мужчина обитал у нее между ног. Вероятно, он храпел по ночам и сквернословил от скуки. Должно быть, отсюда происходит двуличие женской натуры, про которое метко сказал поэт Лермонтов: “прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла”». Кинематографический монтаж параллельно разворачивающихся эпизодов — взгляд сквозь стены, прозрачный мир, каким он выглядел бы для Бога, — «Ты и я», рассказ о том, как за героем наблюдает Бог, а ему кажется, что это он под колпаком у КГБ.

«Шел снег. Толстая женщина чистила зубы. Другая, тоже толстая, чистила рыбу. Третья кушала мясо. Два инженера в четыре руки играли на рояле Шопена. В родильных домах четыреста женщин одновременно рожали детей. Умирала старуха.

Закатился гривенник под кровать. Отец, смеясь, говорил: “Ах, Коля, Коля”. Николай Васильевич бежал рысцей по морозцу. Брюнетка ополаскивалась в тазу перед встречей. Шатенка надевала штаны. В пяти километрах оттуда — ее любовник, тоже почему-то Николай Васильевич, крался с чемоданом в руке по залитой кровью квартире.

Умирала старуха — не эта, иная.

Ай-я-яй, что они делали, чем занимались! Варили манную кашу. Выстрелил из ружья, не попал. Отвинчивал гайку и плакал. Женька грел щеки, зажав “гаги” под мышкой. Витрина вдребезги. Шатенка надевала штаны. Дворник сплюнул с омерзением и сказал: “Вот те на! Приехали!”

В тазу перед встречей бежал рысцей с чемоданом. Отвинчивал щеки из ружья, смеясь, рожал старуху: “Вот те на! Приехали!” Умирала брюнетка. Умирал Николай Васильевич. Умирал и рождался Женька. Шатенка играла Шопена. Но другая шатенка — семнадцатая по счету — все-таки надевала штаны.

Весь смысл заключался в синхронности этих действий, каждое из которых не имело никакого смысла. Они не ведали своих соучастников. Более того, они не знали, что служат деталями в картине, которую я создавал, глядя на них. Им было невдомек, что каждый шаг их фиксируется и подлежит в любую минуту тщательному изучению.

Правда, кое-кто испытывал угрызения совести. Но чувствовать непрестанно, что я на них смотрю — в упор, не сводя глаз, проникновенно и бдительно, — этого они не умели.

«Гололедица» — самый, пожалуй, совершенный и пронзительный из ранних рассказов Терца, — реализует другую метафору: путешествие памяти вглубь времени, и все события в этих странных погружениях героя в чужое и свое прошлое изложены задом наперед. Получается и смешно, и страшно.

Синявский виртуозно владел этим даром сюжетной метафоры, позволяющей компактно уложить самую сложную мысль, самое невербализуемое ощущение в простую и ошеломляюще оригинальную фабулу. Так, Марья Васильевна, жена его, которую в музеях (она искусствовед) учили паковать экспонаты, умеет уложить в небольшой чемодан множество вещей, да так, чтобы ни одна не повредилась. Удивительно, сколько всего уложено в сравнительно небольшой роман «Кошкин дом» — продолжение «Любимова», где снова действует демонический дух графомании, вселяющийся в персонажей барин Проферансов. И «Спо-

койной ночи» — тоже роман, который Синявский, в сущности, оставил в этом мире вместо себя. Его нет, а книга есть, и в нее поместились детские годы, детские влюбленности и страхи, институтские увлечения и заблуждения, подпольное писательство, тюрьма, дом свиданий (гениальная глава о приезжающих на свидания женах), опыт изгнания, чувство непоправимого одиночества и затравленности, и собственной правоты, и бессмысленности этой правоты. Потому что никого ни в чем не убедишь, никого не уговоришь, ничего не докажешь. И всё, что остается от жизни, — это долгий, сырой, бесконечно печальный паровозный гудок, первое воспоминание и последнее прощание.

Синявский превыше всего в жизни ставил эстетику — потому что этические критерии размыты, мы научились себя уговаривать, забалтывать совесть, а эстетику не уболтаешь. Сразу понятно, хорошо или плохо сделана вещь; и Синявский пишет хорошо — неожиданно, резко, с огромной степенью внутренней свободы. «Спокойной ночи», конечно, не «Что делать?», не трактат, не речь в защиту искусства, — это исповедь, вещь интимная; и тем не менее это еще и грандиозное, страстное обвинение всем, кто стремится ограничить слово, наступить на него, положить ему предел. Это книга об искусстве и народе, о том, как народ прячет и защищает своего художника, о бесплодности и омерзительности всех попыток вбить клин между искусством и этим народом. Народ, по Синявскому, главный эстет — и вор в народной сказке всегда категория эстетическая, артистическая: художник и вор — одной крови. Искусство преступно, ибо обязано и обречено преступать границы; истинный вор ворует не из корысти, а из любви к искусству, и художник говорит правду не ради правды — он вообще к правде не стремится, он врет, но врет так, чтобы жизнь обрела прелесть и смысл. (Чернышевский ведь тоже не такой уж адепт реализма — «Что делать?» книга фантастическая и отнюдь не бездарная — она язвительна, оригинальна, провокативна!)

Народ-эстет — это удивительный образ, удивительный вклад Синявского — вечно обзываемого русофобом, хотя истинные русофобы как раз охранители, — в копилку наших представлений о русском народе и русском искусстве. И «Спокойной ночи» — попытка договорить до конца всё, что спрятано в лакуны, в умолчания и паузы в лагерной хронике «Голос из хора». Западные издатели были поражены тем, что Синявский в письмах жене — из которых

составлен «Голос» — повествует не об ужасах лагеря, не о кошмаре советской судебной и пенитенциарной системы, а вот об этом народе-художнике, о фольклоре, о сектантстве, о подпольной и тайной русской мифологии. «Марья, здесь так интересно!» — были первые слова Синявского на первом свидании, и даже Марье Васильевне это показалось некоторым, что ли, цинизмом. Синявский любил рассказывать такую байку. Однажды при нем страшный карлик Ермилов рассказывал о своем конформизме, о цепочке своих предательств — и какой-то юноша (думаю, сам Синявский) спросил его: неужели вам не было стыдно? «Стыдно?! — воскликнул Ермилов и воздел к небесам крошечный кулачок. — Пусть Богу будет стыдно за то, что он привел меня в этот страшный мир!» А я, заканчивал Синявский, скажу: спасибо тебе, Господи, за то, что ты привел меня в этот... интересный мир. И книга его тоже прежде всего интересная, от нее не оторвешься — при условии, конечно, что читатель ждет от литературы не только развлечения и болтовни.

Сейчас всё это временно потеряло смысл, потому что и время перестало быть осевым — одно, можно сказать, закончилось, а новое пока не началось. Но никуда не делись настоящие противостояния, неискоренимые противоречия: одни жаждут учительствовать и наставлять, другие — потрясать, увлекать, живописать. Одни хотят ограничивать и запрещать, другие — бросать вызов, ставить вопрос, оставлять в блаженном или горьком недоумении. Как сказал Александр Житинский, литературный ученик и горячий поклонник Синявского: «Мы живем, а они умеют жить. Зато мы умеем смеяться».

Литературная борьба десятых, двадцатых, семидесятых — не кончена; литературный поиск не прерывается. Ничего, кроме литературы, по большому счету не имеет смысла, потому что ничего больше не остается. Роман «Спокойной ночи» — памятник не только напряженной, иногда мучительной, всегда интересной жизни двух смелых и преданных друг другу, исключительно одаренных людей. Это памятник всей русской литературной борьбе, непрекращающемуся поединку таланта и косности, веры и запрета, таланта и трусости. Это закономерный итог двух столетий русской литературы, и именно в контексте этой двухсотлетней борьбы следует воспринимать книгу одного из самых глубоких исследователей русской поэзии, фольклориста и сказочника, русейшего из русских — под вызывающим еврейским псевдонимом.

Синявский замысливал эту книгу как итог собственной жизни — и советского периода русской истории, поскольку вырождение советского проекта было в 1982 году очевидным. «Спокойной ночи» — это прощание с собственной жизнью и с Родиной, хотя автору оставалось еще 15 лет и после этого романа-завещания появился еще хулиганский, вовсе уж отвязанный «Кошкин дом», Синявскому казалось — и совершенно справедливо, — что нечто заканчивается бесповоротно.

Скоро, кажется мне, опыт Абрама Терца, его храбрость и метафора будут опять востребованы; истинное время Синявского при жизни так и не пришло, а публикации его книг в постсоветской России вызывали те же скандалы и ту же травлю, как в СССР. Он так и остался вечным преступником, виноватым во всем и за всех. Но, кажется, сегодня его преследователи окончательно выродились, а последователи многому научились и вряд ли повторят прежние ошибки.

Так что доброе утро, Андрей Донатович.

Юрий НАГИБИН

1

Нынешнему читателю проза Нагибина — особенно та, которую он печатал в семидесятые и первой половине восьмидесятых, — наверняка покажется моветонной, дурновкусной, пафосной, местами и неумной, особенно на фоне того, что тоже принадлежало к этой эпохе и выжило: Катаев, Трифонов, Аксенов, Искандер, Валерий Попов, даже и Георгий Семенов, пожалуй, — писали лучше. Перечитывая сегодня его рассказы времен так называемой зрелости, — «Пик удачи» или невыносимые биографические сочинения о Тютчеве, Рахманинове, протопопе Аввакуме, или даже «Терпение», о котором речь впереди, — сам я совершенно не понимаю, как всё это могло нравиться и широко обсуждаться — разве что на безрыбье, но толстожурнальное безрыбье было по нынешним временам весьма урожайным. Видимо, дело было в ином: да, проблемы со вкусом у Нагибина были, но их русский читатель особенно склонен прощать — за правду, или за темперамент, или за веяние какой-то другой жизни, какое ощущаешь при чтении. Что, у Грина всё хорошо со вкусом? Да он как раз и работал на сознательной схожести иных своих текстов с журнальной беллетристикой — чтобы подчеркнуть разницу: беллетрист бегаёт, а Грин взлетает.

В Нагибине, даже когда он писал напыщенные банальности или описывал тогдашнюю молодежь, которой не знал вовсе, — ощущалось почти всегда веяние настоящей страсти, принадлежность к настоящей культуре, трагическое — столь редкое на фоне тогдашнего бодрячества — мироощущение, серьезное отношение к жизни, к женщине, к Родине, к старости. Короче, это была плохая проза настоящего писателя, а это лучше, интереснее, чем старательная, даже и ровная проза человека малоодаренного. Я мог бы

назвать имена, но не буду, — что зря обижать мертвых, а в особенности живых? И поэтому Нагибина читали. И каждая его книга была событием. И фильмы по нему ставили, чаще всего плохие, но запоминавшиеся. И летописцем быта тогдашней интеллигенции с ее наивными, невежественными исканиями, вкусом, испорченным советской массовой продукцией разных жанров, и сексуальными фрустрациями, он остался: такие его рассказы, как «Срочно требуются седые волосы», или «Берендеев лес», или «Чужая», — живут. По крайней мере их читают те, кому вообще интересно что-то, кроме фэнтези.

Он написал чрезвычайно много ерунды и советской халтуры — почти всё, что он печатал до «Павлика» и «Чистых прудов» (соответственно 1960 и 1962 годы), было на уровне дежурного соцреализма. Резко выделялись рассказы о детях (но не для детей — поскольку Нагибин полагал внутренний мир ребенка трагичным, драматичным, а подростковую жизнь считал полной самых серьезных испытаний): «Зимний дуб», несколько испорченный сусальностью, «Старая черепаха» (это, кажется, лучшая новелла из ранних), «Комаров», из которого Леонид Носырев сделал поистине гениальный мультфильм. Потом он какое-то время ходил в успешных, много ставящихся, часто ездящих за рубеж советских сценаристах, работал с Калатозовым («Красная палатка») и Курасовой («Дерсу Узала»), а самым известным его произведением стал фильм 1964 года «Председатель», лучшая роль и Ленинская премия Михаила Ульянова. Надеясь повторить успех, режиссер Алексей Салтыков взялся за фильм «Директор» — на съемках которого в 1965 году погиб Евгений Урбанский, словно обозначив конец кинематографа оттепели: на его смерть Евтушенко написал хорошие стихи — «Тянулись руки к совершенству, к недосягаемому блаженству, хватая пальцами песок». Оттепель надорвалась, пытаясь прорваться из компромиссной советской полуправды и полуразрешенного авангардизма к великому искусству — подозреваю, что удалось это только Тарковскому и Кончаловскому в «Рублеве». «Директора» в конце концов поставили (с Губенко), но это уже было не то.

Тесен мир — тот же Евтушенко, друг Урбанского, был первым мужем Ахмадулиной, которая стала потом женой Нагибина и, вероятно, главной женщиной в его жизни. Она написала плохой, наивный, очаровательный сценарий по нагибинским «Чистым прудам», и сама читала там собственные стихи, очень слабые, а поставил эту картину,

такую же наивную, плохую и очаровательную, режиссер Алексей Сахаров, прославившийся «Коллегами» по Аксенову. Вторым режиссером на этой картине был Левон Корчарян, ближайший друг Высоцкого, снявший под художественным руководством Тарковского фильм «Один шанс из тысячи», единственную свою картину. Тесен был тот мир, все друг друга экранизировали, снимали в главных ролях, спали друг с другом. Одной из причин развода Нагибина с Ахмадулиной было то, что на съемках фильма «Живет такой парень», где она сыграла молодую журналистку, Шукшин «воспользовался нашей семьей не только творчески», как деликатно писал Нагибин потом. Оскорбило его не то, что Ахмадулина поддалась на ухаживания Шукшина, — но то, что Шукшин был антисемитом, о чем Нагибин узнал во время общих пьянок.

Тесный был мир, во многом отвратительный, во многом мучительный, но необычайно плодотворный и все-таки живший серьезными проблемами, великими замыслами; было что вспомнить. Самое интересное, однако, что о шестидесятых Нагибин не написал почти ничего, и уж точно ничего хорошего: лучшее, что он легально опубликовал, — «Чистые пруды» и «В те юные годы», про конец тридцатых и начало сороковых, да те самые рассказы семидесятых: про предвоенную молодежь — и интеллигенцию застоя. У него хорошо получалось только про тех, кого корежило страшное давление; летописцем этого давления он и был. А люди шестидесятых ему неинтересны: им слишком многое можно.

Это уже потом, как в проигрышах иных советских песен музыка вырывается из-под слов, из-под такого же страшного давления вырвались три главные его повести: «Дафнис и Хлоя» — о первом его браке с Машей Асмус, дочерью философа, которую в повести зовут Даша, — «Встань и иди» (о приемном отце, отправленном в лагерь) и «Моя золотая теща» (о безумной страсти к теще, настигшей его во втором браке). И, конечно, «Дневник» — подготовленный к печати еще при жизни: сдал в издательство, а на другой день умер. В саду, во сне. Всё главное в жизни было закончено.

2

Меня спросят: а как же тот самый «Председатель» — разве это не лучший его сценарий и не лучшее вообще произведение о людях колхозной деревни времен оттепели, когда еще можно было сказать часть правды? Отвечу — не

для того, конечно, чтобы в очередной раз кого-то эпатировать: «Председатель» — образцовое советское произведение, идеально приспособленное к эпохе. Тут и антицерковный эпизод со слепцами, поющими псалмы, причем псалмы прекрасные, настоящие, а слепцы ненастоящие, председатель их разоблачает в духе хрущевской борьбы со всеми культами, включая церковный; тут и умеренная, строго дозированная правда о степени обнищания и озлобленности в послевоенной деревне; и стандартный советский сюжет — о пассионарии, зажигающем толпу и увлекающем ее на трудовые подвиги; все такие сюжеты — о людях, умудряющихся героически трудиться не благодаря, а вопреки партийному руководству и иным объективным обстоятельствам. В «Председателе» отчетливо видно, что коллективный труд возможен только благодаря героизму и лидерским качествам центрального персонажа — и вопреки идиотскому устройству советского сельского хозяйства. До настоящей трагедии это кино недотягивает, поскольку изготовлено в строгом соответствии с советским каноном; сценарий именно мастеровит — но не более того. И все нагибинские сценарии образцово иллюстративны, они всегда соответствуют лозунгам момента и приоткрывают правду — и социальную, и психологическую, — ровно настолько, чтобы картина получила первую категорию и в идеале поехала на фестиваль.

Это же касается почти всей нагибинской прозы до начала шестидесятых, то есть до момента, когда он на волне оттепели прорвался к своему заветному материалу, к мальчикам и девочкам предвоенных лет. В этой прозе выделяются силой и точностью уже упомянутые детские рассказы — прежде всего «Старая черепаха», где мальчик днем продает заглавную героиню, черепаху Машку, чтобы купить двух молоденьких симпатичных черепахат, а ночью жестоко раскаивается. Это сильно написано, до слез: «Почему не сказал он тому человеку, что на ночь Машку надо прятать в темноту? А теперь, наверное, зеленый свет месяца бьет в ее старые глаза. И еще не сказал он, что к зиме ей надо устроить пещерку из ватного одеяла, иначе она проснется от своей зимней спячки, как это случилось в первый год ее жизни у них, и тогда она может умереть, потому что в пору спячки черепахи не принимают пищи. Он даже не объяснил толком, чем следует кормить Машку, ведь она такая разборчивая... Конечно, он может завтра же пойти и всё сказать, но захотят ли новые хозяева столько возиться со

старой Машкой? Правда, тот человек, кажется, очень добрый, утешал себя Вася, наверное, и сын у него такой же добрый. Но успокоение не приходило. Тогда он натянул одеяло на голову, чтобы скорее уснуть, но перед ним вновь возникли голые, немигающие птичьи глаза Машки, в которых отражался беспощадный зеленый свет месяца».

И он, короче, взял двух новых черепашек, таких милых, и пошел менять их на старую черепаху — даром что «не было на свете более ненужного существа, чем Машка». И мать, почувствовав, что он проснулся, следует за ним по ночной дороге в почтительном отдалении (там еще чудесно описан непривычный ночной мир, в котором летает бражник «мертвая голова», довольно страшный — но и смерть отступает перед храбрецом, когда он идет делать доброе дело).

3

И однако, всё это еще хороший соцреализм, а вот «В те юные годы», «Павлик» и рассказы про Чистые пруды — уже что-то другое, потому что автор имеет дело с небывалым поколением, возмужавшим перед войной. До сих пор не понимаю, откуда это поколение взялось в самое страшное, самое отвратительное советское время. Другого такого чуда в советской истории не было. Они к пятнадцати годам были зрелыми мужчинами и умными, сострадательными женщинами; они воспитывали себя жестко и, пожалуй, авторитарно — стоит вспомнить эксперименты с хождением по карнизу, которым подвергал товарищей Лев Федотов, описанный у Трифонова в «Доме на набережной» как Лева Карась. У них считалось нормальным самостоятельно изучать три языка, знать наизусть оперы, становиться королями московских катков, поражать античным телосложением публику на коктейбельских пляжах. В романе Бондарева «Выбор», очень неплохом местами, именно таков был Илья Рамзин, и дочь главного героя смотрела на их с отцом молодые фотографии, выдыхая: «Полубоги! А наши-то...» Да, такого урожая больше не было. Страшно сказать, но в нынешних двадцатилетних я узнаю некоторые черты тех — они такие же стремительные, умные, гармоничные: сверхчеловеки, одним словом. Почему страшно? Да потому, что эти были такими задуманы, чтобы выиграть войну, поднять страну после нее, устроить тут оттепель и создать великую культуру; они бы и перестройку вытянули — но были уже стары и малочисленны, потому и не вышло никакой перестройки.

И вот об этом фантастическом поколении, примерно с 1919 по 1925 год рождения, от Солженицына до Коржавина, от Галича до Окуджавы, от Самойлова до Трифонова, — и писали всю жизнь Нагибин, Бондарев, Слуцкий. Это они — «ифлийцы» — создали новую советскую поэзию, это они — комиссарские дети — переосмыслили советскую историю, всё поняв уже после краха первой оттепели. Шестидесятники были на их фоне и наивнее, и слабее — не зря Юлий Ким хоть и шутя, но в чем-то очень серьезно уверял Самойлова, что, мол, они-то, дети войны, не богатыри, а богатыри были на пять лет старше. Нагибин сумел написать об этих юношах и девушках лучше всех — потому, вероятно, что, как писал Бабель, «был страстен, а страсть движет мирами». Да, в формировании этой генерации великую роль играло то, что после комиссарской аскезы предыдущего поколения они были по-античному свободны в этой сфере: не то чтобы развратны, нет, — но в раннем их взрослении огромную роль играли влюбленности, страсти, бегства из семей. Всеволод Багрицкий, который талантом почти не уступал отцу, в восемнадцать лет стал мужем семнадцатилетней Лены Боннэр; Нагибин в девятнадцать встретил — и увел у жениха — Машу Асмус; Ося Роскин — сын художника Владимира Роскина, плакатиста, соратника Маяковского, — в двадцать лет был мудрецом, разбиравшимся в тонкостях мужской и женской психологии лучше иного сорокалетнего. Самая, пожалуй, неотразимая и трагическая девушка этого поколения — Лия Канторович, о которой так удивительно и точно написал Галич (ей посвящены глава в «Генеральной репетиции» и песня «Номера»). Она погибла на Западном фронте 20 августа 1941 года.

Галич тоже был близким другом Нагибина, и лучший мемуарный очерк о нем написал именно Нагибин. Иные скажут, что в этом очерке много довольно жестоких слов о Галиче, и Окуджаву Нагибин любил больше, а Галич у него все-таки барин... Да, барин, и все-таки истинная страсть в этом очерке есть, и восторг тоже истинный — вот ведь, талант сломал человеку судьбу, и человек не стал цепляться за благополучие, позволил таланту вытянуть и выпрямить себя, и погубить в конце концов! Он осуществился — какая гордость, какая радость всему вопреки! Так же Валерий Фрид, узнав о самоубийстве ближайшего и любимейшего друга, многолетнего соавтора Юлия Дунского (он был смертельно болен, терял подвижность и хотел уйти сам, пока мог), воскликнул: «Молодец! Молодец Юлька!» Да,

вот они были такие. И тот же Фрид на мой вопрос, знал ли он Белинкова, ответил: «Мы тогда в Москве все друг друга знали. Мне сказали, что есть интересный мальчик, написал модернистский роман. Мы договорились о встрече, а мальчика посадили».

Вся Москва, весь Ленинград, все двадцатилетние, пишущие, снимающие, рисующие и просто яркие, как нагибинский Павлик, — друг друга знали и друг к другу тянулись: примета гениев. И вот об этом Нагибин написал: о волшебных девочках с чистопрудного катка, о железных мальчиках, подвергающих себя и друг друга почти смертельным испытаниям, о коктебельских влюбленностях, безумных клятвах, о страшном накале чувств — словно в предвидении вечной разлуки... Те чувства и те клятвы оказались живучее всех других, поздних, — и об этом Нагибин написал рассказ «Терпение», которому так досталось в советской критике. Критика была по-настоящему проработочной, в лучших традициях. А ведь рассказ-то, на сегодняшний вкус, действительно плохой — но сильный. Так бывает. Все недоумевали: как это женщина пятидесяти лет, встретив на Валааме (у Нагибина — Богояр) пропавшего без вести калеку, сразу отдается ему в лесу, на поляне? Но для этих людей возраста не было, и для Нагибина тут тоже не было ничего необычного. Всю жизнь любила, и вот нашла — чтобы потерять немедленно и уже навсегда.

Нагибин вообще, кажется, не особенно зависел от возраста — он и в сорок, и в пятьдесят так же готов был откликнуться на обещание любви, как в двадцать. Самый бурный, вероятно, и самый трагический роман пережил он, когда встретился с Беллой Ахмадулиной, к тому моменту только что пережившей разрыв с первым мужем, знаменитым Евтушенко. И вот что поразительно: в дневниках Нагибина Белла, которую там зовут Гелла, и пьяна, и развратна, и безвольна, и фальшива, и что хотите — но какая она там опять-таки живая, какая неотразимая! А в воспоминаниях Евтушенко — в романе «Не умирай прежде смерти», например, — она идеализирована нещадно, и все-таки Нагибин со всей его злобой куда убедительней, куда, если можно так выразиться, влюбленней.

Эрос, отчаянное влечение к миру, жажда не просто наблюдать, а обладать, азарт охотника, трубный олений зов — в этом весь Нагибин, и потому у него так хороши охотничьи рассказы. И так плохи попытки быть чистым лириком — он сразу впадал в сентиментальность, вторичность, начинал

фальшивить... Вот «Дафнис и Хлоя» — где столько бесстыдных подробностей, злости, ревности, раздражения, отчаяния, где так мало прощения и умиления, — это проза; и свет первой любви — золотой и обжигающий, несмотря ни на что, от этой книги исходит. Потому что у богов всё божественно — и любовь, и похоть, и ярость.

4

Главным человеком в жизни Нагибина была мать, о которой он в «Дневнике» тоже написал с необыкновенной, непредставимой силой, обнародовав такие подробности и такие мысли, которых принято стыдиться даже наедине с собой: он не прощал ей слишком быстрой смены любовников, не прощал лжи об отце (о том, что настоящим его отцом был офицер, дворянин, убитый красными, Нагибин узнал лишь зрелым человеком, после тридцати, и написал о нем с той же любовью и беспощадностью в повести «Встань и иди»). И вместе с тем — ее волевое начало, столь разительное на фоне безвольных и малоодаренных мужчин, ее страстная и требовательная любовь, ее умение вовремя вмешаться — и вовремя не вмешиваться, чтобы дать сыну сделать собственный выбор, — всё это его сформировало и оставалось святым, неприкосновенным. Сам он мог и раздражаться, и негодовать — но другим не позволял сказать о матери ни единого скептического слова; он потерял мать, когда был уже не просто зрелым, а пожилым человеком — но никогда от этой травмы не оправился.

И тут вот какой парадокс: самые мужественные, даже макистские авторы в русской, да и в мировой литературе — Виктор Некрасов, Нагибин, его любимец и в некотором смысле двойник Ромен Гари, — совершенно не боялись прослыть маменькиными сынками. Потому что эмоциональная грубость, нечистоплотность, неразборчивость — это как раз примета личностей низкоразвитых и слабых; Нагибин любил мать именно потому, что был человеком тончайшей душевной организации, и только такие люди умеют в критический момент взять на себя ответственность, поднять в атаку полк, ринуться на стычку с хамом. И Гари, и Некрасов, и Нагибин не прощали, когда им хамили, не допускали и мысли о том, чтобы унизиться, лезли в драку — но без истерики, спокойно, даже расчетливо. Это потому, что человек, умеющий творить и думать, не может быть эмоционально глух. И эта привязанность к сильной и

требовательной женщине, которая в молодости не слишком баловала сына и вообще, кажется, не слишком много о нем думала, значила для Нагибина больше, чем все его женщины. Подозреваю, что только люди этого склада — люди, для которых мать всегда в жизни на первом месте, — способны по-настоящему чувствовать и боль, и уязвимость, и страсть. Фрейдисты тут наговорят ерунды про попытки заместить материнский образ бесчисленными женскими, про поиск «второй матери» в браке — но фрейдисты вообще мало понимают в высоких чувствах, они всё стараются сделать низким, тем, в чем они разбираются (и разбираются, отдадим им должное, очень хорошо).

Самым «долгоиграющим» отчимом Нагибина был Яков Рыкачев — мужчина слабее и капризней матери, вдобавок не самый одаренный писатель и очеркист; Нагибин всё прощал за талант — но ничего не прощал за полуодаренность, вообще за половинчатость. Вот Галич — это да, ему многое можно, потому что есть в нем черты гения, а конформиста он как-то умудрился в себе убить, хотя это мало кому удавалось. Вот Платонов — которого Нагибин боготворил, отлично сознавая все его патологии, даже безумие в последние годы: это титан, и Нагибин счастлив, что знал его. А к большинству коллег он беспощаден — именно потому, что всё у них наполовину; и сам Нагибин ни в чем не половинчат — у него были либо ослепительные удачи, либо такие же значительные, полновесные провалы; и некоторые его провалы запомнились лучше удач — потому что он в них честен, потому что он не бытовик, а романтик, и если жизнь иногда недотягивает до этой романтики, в этом не Нагибин виноват. Удивительно, что зависти он не знал вообще. Впрочем, как сказала Мария Васильевна Розанова: «Чтобы завидовать, я слишком уверена, что я лучше всех».

5

Следующая поразившая его в жизни среда — вторая после круга сверстников, одноклассников и однополчан, — это московская, питерская, реже провинциальная интеллигенция семидесятых годов. После шестидесятых (которые его скорее раздражали той самой половинчатостью) наступили так называемые застойные, в которых, однако, лучше себя чувствовали «рыбы глубоководные», по выражению Тарковского. Здесь виднее было, кто чего стоит. Тут опять кипели подавленные страсти, от пустоты и однообразия за-

тевались любовные многоугольники, возникала нездоровая, но крайне плодотворная подпольная среда — словом, советский серебряный век. Любопытно, что люди конца тридцатых — такие, как Елена Боннэр, — в это время опять воспрянули и стали знаком эпохи, ее символами: требовался навык сопротивления, а у них была соответствующая закалка. Шестидесятники вписались, а вот первое поколение оттепели, как ни странно, сопротивлялось. Правильно и горько заметил Михаил Успенский: для советской власти обласканный ею поначалу Галич был чужой, а сразу принятый в штаны Высоцкий — свой.

Об интеллигенции семидесятых с ее запоями, страстями, романами, фальшью, ложью на каждом шагу, с ее похмельными раскаяниями, семейными сценами, тоской по недостижимой подлинности Нагибин написал десятка три не очень хороших, но очень сильных рассказов. Это не трифоновская городская проза, конечно, — Трифонов был настоящим модернистом, попросту обладал гораздо лучшим вкусом, лучше знал историю и смотрел на события с совсем другой высоты, да и вообще, чего там, он был гораздо умней и сдержанней Нагибина; но иногда походить на среду тоже хорошо. Нагибин, в отличие от Трифонова, был плоть от плоти этих городских интеллигентов, он был не лучше их в каком-то смысле, вместе с ними уходил в запой и любовные страсти, и вместе с ними был придавлен временем, и вместе с ними не мог заглянуть за горизонт. Для нашего времени эта его проза драгоценна — ибо сейчас почти всё то же самое, только интеллектуальный потенциал еще ниже. Но о связи бытовых, семейных и интеллектуальных извращений с той самой социальной придавленностью, с эпохой, которая диктовала аморализм, требовала врать на каждом шагу и умудрялась изгадить всё живое и непосредственное, Нагибин оставил нам точнейший, убийственный репортаж. Тендряков, которого Нагибин в своей манере обозвал в дневнике и талантливый, и самовлюбленный, и честный, и бестактный, и недалекий, ставил в это время неразрешимые моральные проблемы — и они действительно в тех условиях, в тех координатах неразрешимы, потому что сами условия уродливы, сами порождены болезнью и ложью.

Герои Нагибина потому и не могут разобраться в себе и других, что живут в большое время, исповедуют большие ценности — и хотя это их не оправдывает, но многое объясняется именно патологической, искореженной средой.

О том, как действует на человека эта среда с ее тройной моралью и подменой всех ценностей, о том, как сходят с ума, погрязают в неумелом разврате и спиваются без всякого удовольствия, — он рассказал с яростью и недоумением, без малейшей пощады. Вот почему его проза семидесятых сегодня так востребована — многие признавались, что вдруг стали читать Нагибина: в первую очередь, конечно, «Дневник», но и новеллистику. Ее как раз стали переиздавать — как и неизданные сценарии. Один из них, «Безлюбый», исключительно высокого качества: странно, что такие мощные вещи сам он считал проходными и не пробовал напечатать. Это об эсеровском подполье, о терроре. И драма там настоящая — не чета хрестоматийным конфликтам и цитатам, которыми обмениваются герои в его рассказах о русской литературе. Нечего стесняться, если умеешь писать только о страстях, нечего косить под «культуру и эскюзство» — в конце концов, у Галича тоже самый малоудачный цикл, «Литераторские мостки», посвящен писателям. Эти люди умели говорить только о себе — но с настоящей ненавистью, и это лучше, чем писать о других с фальшивой любовью.

Нынче время Нагибина, и это хорошее время — по крайней мере для тех, кто до смерти устал от вранья и половинчатости. Это еще вопрос, кто больше приблизил перемены, — объективные обстоятельства или такие ненасытные преследователи истины, как он.

Юрий ТРИФОНОВ

1

Из всей русской прозы семидесятых Трифонов остается самым непрочитанным и потому притягательным автором: даже Шукшин и Казаков на его фоне одномерны. Боюсь, не только читателю (в силу причин объективно-цензурных), но и самому себе он многого недоговаривал — был шанс договориться до вещей вовсе уж неприемлемых ни для его круга, ни для собственного душевного здоровья. Трифонову очень нужен был критик, который бы ему объяснил его самого, но в семидесятые критика была гораздо хуже литературы (отчасти потому, что лучшие силы были вытеснены в литературоведение).

Поражает в его прозе прежде всего несоответствие между «матерьялом и стилем», по формуле Шкловского, или, точнее, между материалом и уровнем. О таких мелких вещах нельзя писать великую прозу, а у Трифонова она была истинно великой, во всяком случае начиная с «Обмена» (1969). Даже такие мудрецы, как Твардовский, поначалу не поняли замысла, достаточно очевидного для любого вдумчивого читателя: Трифонов сам в «Записках соседа» с некоторым изумлением цитирует совет главного редактора «Нового мира»: «Зачем вам этот кусок про поселок красных партизан? Какая-то новая тема, она отяжеляет, запутывает. Без нее сильный сатирический рассказ на бытовом материале, а с этим куском — претензии на что-то большее... Вот вы подумайте, не лучше ли убрать».

Слава богу, Трифонов «был убежден в том, что убирать нельзя». Во всех «Городских повестях» история присутствует напрямую, по контрасту с ней и становится ясна душная ничтожность мира, каким он стал. Трифонов ненавидел, когда его называли мастером «бытовой прозы», резко говорил в интервью, что бытовой бывает сифилис, и городская

его проза, несомненно, не о быте, а скорей об отсутствии бытия. На эту формулу он, вероятно, тоже обиделся бы, одна цитата из его интервью прямо отвечает на это предположение: «Есть люди, обладающие каким-то особым, я бы сказал, сверхъестественным зрением: они видят то, чего нет, гораздо более ясно и отчетливо, чем то, что есть. Мы с вами видим, например, Венеру Милосскую, а они видят отрубленные руки и кое-что, чего Венере не хватает из одежды. Между прочим, критики такого рода есть не только у нас, но и за рубежом. Иные статьи читаешь и изумляешься: вот уж поистине умение видеть то, чего нет!»

Но здесь описан совершенно правильный способ читать трифоновскую прозу, и в его обычной зашифрованной манере ключ указан недвусмысленно. Страшная густота, плотность, точность трифоновского «бытовизма» особенно наглядна на фоне его вечной тоски по живой истории, по осмысленному бытию — и потому в «Обмене» присутствует поселок красных партизан, и мать героя, старая коммунистка, выступает олицетворением совести. Это ведь она сказала: «Ты уже обменялся». А Ребров из «Долгого прощания» занимается нечаевцем Прижовым и Клеточниковым, агентом народовольцев в Третьем отделении, и вообще историей народовольчества, о котором Трифонов напишет в 1973 году совсем небытовое «Нетерпение». А в «Старике», романе, получившемся из двух задуманных повестей, тема борьбы за место в дачном кооперативе проходит на фоне Гражданской войны, мнимого мироневского восстания на Дону. А Сережа из «Другой жизни» занимается той же историей провокаций, историей Охранного отделения (о которой Юрий Давыдов в то же самое время писал «Глухую пору листопада», ставя диагноз не столько той, сколько своей собственной эпохе). История и придает коротким трифоновским повестям их знаменитый объем.

Поэтика Трифонова — по преимуществу поэтика умолчаний. Его тоска — тоска по действию. Ужас «Предварительных итогов» — вероятно, самой беспросветной повести цикла — в том, что даже уход героя из семьи не состоялся, даже иллюзия поступка невозможна, всё вернулось на круги своя. Мир уже выродился — в нем не осталось места ни состраданию, ни любви, ни элементарному такту. Весь Трифонов — о внеисторическом существовании; и тут возникает вопрос: он что же, предпочитал коммунаров?

Получается так.

Но ведь в то время многие их предпочитали, большая часть шестидесятников, коммунарских детей. И Окуджава пел «На той единственной гражданской». Напрямую оправдывать комиссаров было как бы не комильфо, потому что все помнили, чем кончилось комиссарство, и считали террор тридцатых прямым следствием революции, да и Гражданская война была, прямо скажем, не бескровной. Но идея свободы еще связывалась с революцией, и Давыдов писал о народовольцах, Икрамов — о декабристах (его детский роман «Пехотный капитан» был настольной книгой для нескольких поколений), а Мотыль о тех же декабристах снимал «Звезду пленительного счастья», а Окуджава писал «Глоток свободы» и «Кавалергарда век недолог»... Никому не было дела до того, что из освободительного движения в России получается новое, усиленное тиранство: оно в России получается из всего. Вячеслав Пьецух в «Роммате» показал это очень убедительно и декабристскую романтику как бы развенчал — но вот именно как бы. Потому что ценность декабризма не в «Русской правде», не в утопических идеях государственного переустройства и не в том, что Якушкин «молча обнажал цареубийственный кинжал». Ценность его — в самоотверженной, самоубийственной готовности взять и переломить историю; а поскольку результат всегда более или менее одинаков — приходится ценить вот эту декабристскую готовность переть против рожна, то вещество идеализма и нонконформизма, которое при этом выделяется.

Трифонов готов был оправдывать комиссаров во имя отца, которого обожал, во имя поколения, к которому принадлежал. Это было поколение, воспитанное на комиссарских идеалах, описанное в «Доме на набережной» с откровенной, несвойственной писателю прежде нежностью. Антон Овчинников, списанный с убитого на фронте Левы Федотова — это и есть идеальный гражданин будущего, этот сочинитель романов, любитель оперы, инициатор беспрерывных испытаний на храбрость и прочность. Это поколение — 1924—1925 годов рождения — было выбито почти поголовно. Но уцелевшие создали великую науку и не менее великую литературу.

Я позволю себе здесь небольшое отступление, но это как раз метод Трифонова — отступить вдруг в сторону, подложить фон. Несколько лет назад немалая часть российского Интернета бурно откликнулась на смерть новгородского национал-социалиста — он сам себя так называл, ярлыка я

ему не клею. Он погиб от внутреннего кровоизлияния (неясного происхождения) — и многие сочувственно цитировали его стихи, а попутно рассказывали о том, как сильно на них повлияли его фэнтезийные циклы. Все эти стихи, а равно и циклы, чрезвычайно предсказуемы и с точки зрения эстетики безнадежны: ледяные цветы, Валгалла, ненависть к будням, к быту и обывательщине, ко всему вообще, в чем есть корни «быть», «бывать»... Само собой, проклятия в адрес «черных», тут же и сказка о далекой планете, о беглом рабе, который, подобно Волкодаву, долго томился на каторге, но предпочел свободную гибель рабской жизни... Об этой категории мифов довольно много написано у меня в романе «ЖД», да и вообще вся эта ориентация на Север часто описывалась и представляет интерес главным образом для тех, у кого проблемы со вкусом. Что больше всего поражает — так это участие покойного автора во вполне серьезной дуэли с коллегой по сочинительству, ради которой он специально приехал в другой город. Проигравший должен был отказаться от литературного творчества. Вот ведь люди, серьезно относятся к литературному творчеству! Не на жизнь, а на смерть! Особенно странны были — на фоне всех этих смертоцентричных призывов — отзывы об этом новгородском медике как о человеке добром и мягком, немного наивном.

Всё это я вполне допускаю. Не только потому, что он скорее теоретик национал-социализма, нежели его практик (практики прозы не пишут), и не потому, что национал-социализм мне в какой-то степени близок. Не близок, и омерзителен, и само употребление этого слова в качестве личной идентификации должно бы караться по закону. Но у этого человека была возможность эволюции, и мне было бы о чем с ним спорить. А периодически встречающиеся на моем пути мальчики из провластных структур, которые в открытую признают, что никаких идеалов у них нет, а есть только жажда встроиться в вертикаль, исключают всякую возможность для диалога, потому что это существа из другого мира, и вот их-то я по-настоящему боюсь. Страшно сказать, но они и есть герои Трифонова в их новой модификации: люди, для которых идейная составляющая жизни не существует в принципе. Это живые трупы, андроиды, инопланетяне — назовите, как хотите; но между омерзительным мне человеком и непонятным мне инопланетянином есть принципиальная разница. Человек имеет понятия о добре и зле, верхе и низе; он сформировался в отвлрати-

тельное время, и его ответом на торжество блатных ценностей стала апология Космического Холода; это мне противно, но я могу это понять. А человек, рассказывающий о том, как он за деньги устраивает в стране политическую жизнь, — инопланетянин. Он за те же деньги будет и меня уничтожать, а потом на полном серьезе объяснит, что это была такая игра, свои же люди.

На эту же тему я недавно заспорил с близким другом и коллегой — речь шла всё о том же пресловутом русском нацизме. Я заметил, что одно официальное молодежное движение — фашизм без идеологии, но это только делает его страшней. Друг мне снисходительно пояснил, что от госмолодежи нет никакого вреда, потому что они только орут лозунги и пьют пиво, а скинхед может и убить. И вот здесь я возражу: госмолодежь как раз, если прикажут и заплатят, может убить. Понятия совести у нее нет в принципе. А идейный нацист может стать столь же идейным антинацистом, и наоборот; его эволюция не окончательна; им движут не только животные стимулы, и совесть для него — не пустой звук. Короче, человек, вдохновляющийся надличными критериями, как раз двадцать раз помедлит, прежде чем убить: для него существуют табу. А циник-прагматик, конечно, не будет мочить без особой необходимости — но если такая необходимость возникнет, надеяться на его сострадание бесполезно. У него в мозгах нет винтика, отвечающего за сострадание. Прагматизм, навязываемый нам сегодня в качестве государственной идеологии, как раз и есть отказ от любых ценностей, кроме материальных. И для него принципиально внушить, что любая идейность рано или поздно ведет к трупам, кровавым рекам и гекатомбам. Так вот: идейность к ним может вести, а может и не вести. Но прагматизм приводит стопроцентно, потому что милосердие, великодушие, способность поступать против собственной выгоды в его парадигму не вписываются принципиально. Лучше сколь угодно дурной человек, чем нелюдь, самое присутствие которого заставляет меня, как собаку, скулить, щериться и в конце концов вцепляться ему в горло.

Трифонов задолго до девяностых—нулевых обозначил их стержневой конфликт, хотя и предсказуемый, но для России всё же принципиально новый. Поэтому я и говорю о том, что советское — при всех его минусах и плюсах — было естественным продолжением русского, а вот постсоветское пришло откуда-то из другого пространства, это явление совсем иной, небывалой еще природы. В России побеждали

те или иные идеи, но никогда еще не было так, чтобы само наличие идей объявлялось опасным и катастрофическим; никогда не было эпохи, когда конформист, карьерист, ловчила представлялся менее опасным, чем борец, потому что борец, видите ли, крови жаждет, а ворюга все-таки милей, чем кровопийца. Весь Трифонов — о том, как убивает, мучает, корежит людей отсутствие идеи, как они убивают и унижают друг друга, побуждаемые к этому не сверхидеей, не внеположной ценностью, а банальной и уютной жаждой покоя и сытости.

В «Доме на набережной» он не случайно свел антагонистов Глебова и Ганчука. Глебов, он же Батон, — вообще-то добрый, свойский малый, абсолютный конформист, Молчалин, девушки таких любят. Вот Соня Ганчук и полюбила его, что ж такого, естественное дело. А ее отец профессор Ганчук — тот еще фрукт, в литературоведении шашкой махал, сколько покореженных судеб на его совести. Но вот приходит момент ниспровергать Ганчука за «отдельные ошибки». А Глебов — жених Сони, и от него-то естественно было бы ждать, что он вступится за старого профессора. Но ничего подобного — Глебов ведь конформист, идей у него нет по определению. Где ему вступаться за Ганчука, который вдобавок сам в свое время никого не щадил! И Соня гибнет, пусть и несколько лет спустя, — потому что это он надломил ее и довел до безумия, он, Глебов, не-боец, тихий Батон. И на чьей стороне тут симпатии Трифонова — совершенно очевидно: лучше быть борцом, коммунарком, героем или антигероем, но существом с порывами и со своей правдой. Для него, как для Ганчука, возможна эволюция, в нем есть место для жизни духа. И потому «Отблеск костра» — повесть о поколении отцов — хоть и рассказывает об ошибках и самоуничтожении этого поколения, но и оправдывает его. А «Нетерпение» — с твердым пониманием всех грехов и пороков народовольчества — недвусмысленно противопоставляет людей идеи людям быта, и противопоставление — особенно если вспомнить контекст, в каком «Нетерпение» появилось, — выходит отнюдь не в пользу семидесятников XX века.

Самое знаменитое произведение Трифонова было напечатано в январской книжке «Дружбы народов» за 1976 год. Почему именно этот маленький роман — называть его по-

вестью как-то уничижительно — завоевал такую славу, немедленно превратился в знаменитый спектакль на Таганке, дал название роковому дому Иофана, который именно с той поры получил в Москве это прозвище? Вероятно, потому, что из всех пяти московских повестей эта — самая личная, выглядит она наиболее прозрачной, акценты вроде бы расставлены. Русский читатель любит интимность и за нее готов прощать многое, как прощает, например, Розанову самые людоедские его заблуждения, а то и прямые кошунства. «Дом» написан от первого лица, авторское присутствие в нем явно. «Другую жизнь» поди расшифруй, и собственно трифоновское отношение к Сергею, его матери, жене, дочери и коллегам куда как неоднозначно. «Обмен» открывает перед читателем такие бездны его, читательского, падения, в которые заглядывать и сегодня мало радости.

«Дом на набережной» подкупал идилической памятью детства. Заветная трифоновская мысль о том, что чудовищное время породило все-таки исключительных людей, чью исключительность никак нельзя списывать со счетов, даже зная о всех кошмарах и последствиях русской революции, — там спрятана, и не в ней дело. Ненавидеть конформистов вроде Батона легко — мы себя с ними не отождествляем. Батон ведь дошел до степеней известных, мы все таких героев навидались и терпеть их не можем, и к нашей брезгливости примешивается здоровая доля социальной зависти. Все мы любим Сою и страстно жалеем ее, все страстно восхищаемся Антоном, списанным со Льва Федотова, и все мучаемся сознанием, что «никого из этих мальчиков больше нет на свете» — в том числе тех мальчиков, которыми были мы.

Но эта возможность для самоотождествления, эта интимность и «понятность» самой известной повести Трифонова на самом деле обманчивы. Просто она так хорошо написана, что некоторый читательский шок от формы — настигающий нас даже при двадцатом перечитывании — заслоняет содержание, отвлекает от него. В самом деле, Трифонов в «Доме» достиг абсолютного равновесия между сложностью и понятностью; «Дом на набережной», резко дисгармоничный, трагический по содержанию, — идеально гармоничен по форме. Феллини говорил, что художника любят до тех пор, пока уровень его личного безумия совпадает с безумием эпохи или личной паранойей обывателя. Поздний Трифонов — «Старик», «Время и место», посмертно опубликованное «Исчезновение» — слишком эзотеричен,

зашифрован, слишком о многом недоговаривает, историческое волнует его уже больше, чем личное; а вот «Дом на набережной» — книга, в которой и это идеально сбалансировано.

Тридцатые годы обожгли Трифонова сильнее, чем шестидесятые, которые вообще, кажется, особого впечатления на него не произвели (единственная его шестидесятилетняя вещь — «Утоление жажды» — написана на порядок лучше тогдашней реалистической прозы, и все-таки в ней чувствуется искусственность, авторское безразличие, а интересно-то автору совсем другое). Рефлексия по поводу тридцатых — как и почему всё это было возможно, неизбежно ли это, может ли это вернуться, — была общей, хоть и старательно скрываемой, подспудной манией; двадцатые куда дальше от читателя, и потому «Старик» понравился немногим, а «Дом на набережной» стал настольным и культовым. Чудо трифоновского стиля, его невероятная плотность, которая и есть тот самый «мотор» прозы, о необходимости которого он не устал напоминать, — в «Доме на набережной» нагляднее всего, и мастерство это, хоть и не кричит о себе, так поражает на уровне жидковатой русской прозы второй половины XX века, что у читателя попросту нет времени задуматься о втором и третьем слое, о подтексте, о предмете авторской озабоченности. Он слишком поглощен узнаванием — и это узнавание касается не только реалий, но и типажей, жестов, настроений: ведь всё как у нас! Мы это помним, мы это переживали, мы так же пробовали себя на героизм, вылезая на балкон или крышу, мы так же влюблялись в одаренного сверстника или недоступную бледную сверстницу; и так же «не доплывали до берега», когда нам случалось спать с нелюбимой.

Узнавание в «Доме на набережной» — главное читательское занятие, и не у всякого хватает сил нырнуть глубже. В «Доме» Трифонов впервые наглядно реализовал любимую метафору: «История — многожильный провод». Он построил многожильное, многоголосое повествование, где каждая интонация выверена, узнаваема, точна. «Я помню всю эту чепуху детства, потери, находки, то, как я страдал из-за него, когда он не хотел меня ждать и шел в школу с другим, и то, как передвигали дом с аптекой, и еще то, что во дворах всегда был сырой воздух, пахло рекой, и запах реки был в комнатах, особенно в большой отцовской, и, когда шел трамвай по мосту, металлическое бречание и лязг колес были слышны далеко. Помню: взбежать одним

духом по громадной боковой лестнице моста; наткнуться вечером под аркой на летучую дерюгинскую братву, бегущую из кино, как стая койотов; идти навстречу, сжав кулаки, деревеня от страха.

Всё детство окутывало багряное облако тщеславия.

О эти старания, жажда секундной славы! Мир был мал, человека четыре-пять — Антон, Химиус, Морж, ну, может быть, еще Соня и Лева и, конечно, смехотворный Ярик, — и в этом космосе клокотало наше вожделение: доказать. Нежная, сочащаяся, алая плоть детства. Всё было ни с чем не сравнимо. Впервые в жизни выбежал на набережную во время перемены, на залитый солнцем асфальт. Впервые в жизни догадался, что весна — это просто ветер, от которого холодно и стучат зубы. Худой изгибающийся человек в коротенькой курточке, в большом дамском берете кирпичного цвета шел быстро по тротуару и разговаривал сам с собой. Безумная озабоченность съедала впалые щеки, проваленные глаза. Прочитав мельком название нашей школы, он вдруг остановился и закричал:

— Этого не может быть! Этого не должно быть в природе! Вы слышите?»

А Глебов думает иначе, говорит другими словами, хотя той же скороговоркой (это потом замечаешь, что глебовские фразы — короткие; что Глебов хочет не столько вспомнить, сколько забыть, что рассказчик растравливает, расчесывает язву — а Глебов делает вид, что язвы нет). И за голосом рассказчика, за его интонациями — есть и несколько фрагментов совсем чужого, непонятно чьего текста, бесстрастного, жестокого, словно сама история заговорила; они есть и в начале, и ближе к концу.

Так вот, за всем этим великолепием, за зрелым мастерством, которым автор явно наслаждается и сам, за отказом от многих умолчаний, за попыткой излечить детские травмы и разобраться, наконец, с собственным прошлым, — цель эта очень быстро становится общей, авторской и читательской, — читатель как-то забывает о главном: про что, собственно, «Дом на набережной»? В семидесятых и первой половине восьмидесятых в русской литературе появились три ключевых текста, объединенные темой дома (я намеренно не включаю сюда «Дом» Абрамова — он про другое и относится к другой традиции). Это три городских романа: московский «Дом на набережной» Трифонова, ленинградский «Потерянный дом» Житинского и московско-ленинградский «Пушкинский дом» Битова. Очень разные,

но в равной степени культовые романы странным образом рассказывали об одном — о доме без хозяина, о том, что в стране, «как в доме опустелом: всё в нем и тихо, и темно». «Пушкинский дом» — Россия без Пушкина, объяснял мне пьяноватый журналист в редакции «МК» году этак в восемьдесят третьем. В «Потерянном доме» всё задано в названии. «Дом на набережной» — именно опустевший, а точнее, заселенный совсем другими людьми и наполненный «другой жизнью» дом, выстроенный для сверхчеловеческой, новой особи. Ее можно, пожалуй, даже ненавидеть — но презирать нельзя. «Дом на набережной», то есть на границе, почти на грани бездны — или на берегу новой, неизведанной истории, — сначала опустел, а потом достался не тем. Он превратился в символ страны, занятой, казалось бы, только самоистреблением, — но между двумя волнами этого самоистребления успело вырасти небывалое поколение, которое почти целиком выбито, но остатки его создали всё подлинно великое во второй половине столетия. «Дом на набережной» — символ зверства, но и детства; насилия, но и величия. «Но ходят оккупанты в мой зоомагазин», — чуть позднее спел Окуджава. В нашем доме — страшном, да, и населенном далеко не ангелами, — живут теперь чужие, которые уже и не совсем люди. С этим чувством жили в СССР все, для кого революция, история, просвещение не были пустым звуком.

И второй аспект, совсем уж глубокий и таинственный, — мне о нем приходилось писать многожды, но тайну трифоновского пророчества я и сейчас не могу раскрыть. Он откуда-то знал, — и это самое драгоценное в «Доме на набережной», — что из трех главных героев (сам автор-рассказчик, Глебов, Шулепников) самым важным и непобедимым окажется именно Шулепа. Он, распадающийся на пласты, — не принадлежит эпохе, он выпал из нее. В нем есть и жуликоватость, и человечность (не зря он так нравится отцу Глебова), и злоба, но главное — он вызывающе независим. Шулепниковская судьба — американские горки: его заносит в непредсказуемые обстоятельства, возносит в непредставимые выси, низвергает в бездны, распад, нищету, а он всё надеется на чудо, на новый «поворот в его жизни». Этим пророчеством заканчивается повесть: чудо-то будет. Шулепа еще станет главным героем восьмидесятых и девяностых — когда повезло именно таким, как он, когда залогом спасения стала независимость, способность жить в отрыве от эпохи и страны. Повествователь привязан

к своему времени и своему детству накрепко, о Глебове нечего и говорить — конъюнктурщик живет ровно до тех пор, пока длится его эпоха, потом он как-то исчезает из виду и никогда не может вполне приспособиться к новой эпохе, ибо душу продают (и покупают) один раз. А вот Шулепа — ни добрый, ни злой, никакой, изобретательно вписывающийся в любые времена и всегда усмехающийся, — как раз и есть главный герой нового времени, постисторического. Трифонов его предчувствовал, но написать о нем не успел.

«Дом на набережной» — книга о маргинале, оказавшемся победителем, и о грядущей эпохе, которая отменит все прежние типы, всё прошлое, все бесчисленные долги, грехи, выяснения отношений. Побеждает не хороший и не плохой, а другой. В этом смысле «Дом на набережной» — еще и автоэпитафия. Впрочем, этот подтекст тогда волновал немногих. Большинство просто прочло очень хорошую прозу, а хорошо сделанная вещь воспитывает лучше любой морали.

3

Наиболее принципиальным высказыванием Трифонова о русской революции должно было стать «Исчезновение» — роман с названием, почти синонимичным «отсутствию», тому самому отсутствию просвета, надежды, чуда, о чем и вся его городская проза. «Другая жизнь» — это подлинно другая жизнь, наставшая в стране, лишенной ориентиров. Она наступила скоро. «Исчезновение» — книга не только об исчезновении отца и многих других отцов из «Дома на набережной». Это книга об исчезновении смысла, о постепенном размывании его. В каком-то смысле это книга о соотношении советского и русского, о главном вопросе, который больше всего занимал позднего Трифонова: советское — это зигзаг в сторону, злокачественная опухоль истории? Или это великий шанс, которым страна не воспользовалась? И выходило у него, что великий шанс; что люди изломали и предали себя, но революция выковала великое поколение, и следующее ее поколение тоже было великим, а быт сожрал, а проклятое воровство догнало, а человеческое отомстило. Ведь почему Арсений Иустинович Флоринский сживает со свету старых большевиков? Потому что один из этих старых большевиков, член Реввоенсовета Баюков, отказался спасти от расстрела его двоюродного брата Сашку Бедемеллера, повинного в вымогательстве

и грабеже населения. «Мы можем простить любого, но не чекиста». Вот этим людям, железным, и мстит Арсений Флоринский, превративший свою квартиру в музей, гордящийся красавицей-женой, прислугой и подносом с закусками, «нагруженным, как подвода».

Трифонов тосковал по сверхчеловеческому, по великому. Он таким запомнил отца, красного командира. Такими видел друзей по «Дому на набережной» — поколение людей, постоянно себя закаляющих и готовящихся к великому. И душу его непрерывно оскорбляли другие люди, которые выросли вместо них. В его биографии вовсе не случаен прямой, примитивный, жестокий герой «Студентов» Вадим Белов, от которого любого современного читателя стошнит. Белов как раз — типичный коммунар, лобовой, нерассуждающий. Но это и есть положительный герой раннего Трифонова, правильный человек его поколения. Мы потом узнаем беловскую принципиальность в неудобном Реброве, а в Сергее Троицком из «Другой жизни» она смягчена, припрятана — в том и исток его внутреннего конфликта, и причина ранней гибели. Герой «Времени и места» будет уже заражен тем, что он впоследствии назовет «синдромом Антипова» — страхом перед жизнью. Этот страх потому в него и вселяется, что всё уже растлено, заржавлено, подточено энтропией — жизнь вырождается на глазах. Поневоле начинаешь искать правды в героях народовольчества.

Трифонов писал в самом деле слишком сильно, емко, глубоко, чтобы разменивать такой пластический дар на описания кухонных посиделок, сомнительных сделок, многоходовых обменов или доморощенной мистики вроде спиритического сеанса, на котором вызванный Герцен безграмотно признается: «Мое прибежище река». Сам стиль его прозы, в особенности поздней, до перенасыщения укомплектованной намеками, отсылками, цитатами, само богатство подтекстов, заставляющее читателя привлекать для интерпретации текста чуть ли не весь массив русской истории и литературы, вызывают к более адекватному, более серьезному материалу. Мысль, которой был одержим Трифонов, была слишком масштабна и дерзка, чтобы признаться в ней даже самому себе, — и тем не менее с его страниц она считывается недвусмысленно: величие — не соблазн, а долг. Стремиться надо к сверхчеловеческому, несбыточному и недостижимому. Тот, кто дает внушить себе, будто любая идея ведет к крови, а любой идеализм чреват сатизмом, — попросту расписывается в трусости и лени.

Проза Трифонова трагична именно потому, что любой подобный порыв обречен, но это не значит, что он отменен.

Сегодня вроде бы опять начали читать, вспоминать, экранизировать Трифонова. Сделали даже сериал по «Дому на набережной», бесконечно далекий, конечно, от духа и даже канвы этого текста, хотя самое ценное в нем — его фактуру, плотность, густоту — телевидение вообще передать не в силах: это сумел только Театр на Таганке, и то не стопроцентно. Трифонову подражают чисто внешне: пытаются имитировать его длинную, насыщенную, разверстанную на целую страницу повествовательную фразу, но там, где у Трифонова насыщенность, лавина вещей, фактов, реалий, у его эпигонов жиж, эмоциональный перехлест и самоподзавод. Трифонов учит зоркости к жизни, но это зоркость истинной ненависти: реальность надо ненавидеть, только это заставляет провидеть в ней зарницы иной, высшей действительности. И потому совершенно прав Лев Мочалов, назвавший прозу Трифонова «советским символизмом» — символизма ведь не бывает без идеалов. И недоговоренности возникают не потому, что на писателя давит цензура, а потому, что сама реальность — недоговоренность, недомолвка. Она вот-вот отчетливо отрапортует о существовании иного пласта, изнанки вещей, но всякий раз сбивается. Нужен Трифонов, чтобы это считать, и воспитанный читатель семидесятых, чтобы его понять.

Вот вам и ответ, почему сегодня нет бытового реализма той степени точности, какую мы помним по Трифонову. Потому что идеал скомпрометирован, мы отвыкли его видеть и привыкли думать, что за него вечно надо расплачиваться большой кровью. Меж тем большая кровь уже льется, жизнь истекает бессмысленно и беспощадно, и некому ее остановить, потому что незачем.

«Поэтому никому ничего не надо», как заканчивается первый абзац «Времени и места».

Юлиан СЕМЕНОВ

1

«Мы живем в самой читающей Пикуля и Юлиана Семенова стране», — иронизировала советская критика, и тогда казалось, что это в самом деле тревожно. Но в сравнении с нынешней, уже и Донцову не читающей, та страна была оплотом просвещения и морали.

Семенов до сегодняшнего дня так и не обрел твердого статуса — хотя и по советским меркам был фигурой промежуточной, что способствовало, конечно, универсальности, но сам он явно мечтал о другом. Для того чтобы стать кумиром интеллектуалов — а позднесоветский интеллектual был существом с серьезными тараканами в голове, — ему не хватало снобизма, претенциозной усложненности, он был чересчур политизирован (и вдобавок явно лоялен, и многое делал, чтобы улучшить имидж этой власти, придать ей интеллектуального лоска в полном соответствии с андроповскими идеями).

Для однозначного причисления его сочинений к массовой культуре они были, во-первых, сложноваты, перенасыщены экзотической информацией, а во-вторых — чего-чего, а потакания массовому вкусу у Семенова не было. Дело даже не в том, что славу писателю чаще всего делают домохозяйки, — в СССР не было домохозяек в собственном смысле, роль западного среднего класса тут играла интеллигенция, а у нее критерии серьезные. Дело в том, что массовый писатель внушает любовь к массовым добродетелям — простой и честной жизни без особенных претензий. А герои Семенова были даже не проекциями собственной его весьма незаурядной личности, развитой гармонично и одаренной многообразно, но улучшенными ее копиями, авторскими идеалами, теми, на кого он сам мечтал равняться. И пусть в этом его вечном желании выглядеть как

можно лучше было что-то наивное, мальчишеское, что-то от обожания, направленного на отцов и старших братьев, на героев космоса или полярных летчиков, — лучше стремиться к идеалу, сколь угодно картонному, чем гнить в хлеву и считать это венцом эволюции. Семенов предлагал читателю отнюдь не того героя, который бы ласкал и тешил самолюбие; отнюдь не тех, кто давал бы читателю лестное чувство превосходства или хоть равенства. Нет, Семенов заставляет читателя мучительно завидовать герою, сознавая всё свое несовершенство на его фоне; как в подражание Рахметову молодежь 1860-х спала на гвоздях и ходила в народ, так в подражание Штирлицу молодежь 1970-х (беру, разумеется, не тех, что в котельной играли в гестапо) учила языки и тренировала мозг, чтобы просыпаться в строго установленное время.

Семенов подарил тем, кто серьезно его читал, упорство в достижении цели и мечту о непрерывном росте, не только карьерном. Рискну сказать, что идеальной целевой аудиторией Семенова были такие подростки, как Владимир Путин. Недаром у них и общий кумир — Андропов. Результат оказался для России, прямо скажем, печален, — но ведь не всем читателям Семенова повезло стать президентами. А в других профессиях, может быть, от них все-таки больше толку, чем от читателей Донцовой.

2

Биография Семенова хорошо известна благодаря хорошей книге его дочери Ольги в серии «ЖЗЛ». В девяностые казалось, что для описания бурной семеновской жизни не хватит нескольких томов, а на поверку оказалось, что жизнь не столь уж насыщенная — это по советским меркам она вся состоит из опасных командировок и уникальных расследований, а сегодня любой олигархический сынок к окончанию школы напутешествовался больше и комфортабельнее. Разумеется, для страны, живущей за железным занавесом, его карьера сенсационна: он ездил, может, чуть поменьше успешного западного корреспондента его ранга, но больше и разнообразней большинства советских политических обозревателей. Правда, особой роскоши эти поездки не сулили: в Лаосе он заработал хронический бронхит, во Вьетнаме едва не погиб во время американской бомбардировки, на Бали же не бывал вовсе, поскольку отдышать не умел, а виндсерфинга тогда не было.

Как и у большинства советских детей оттепели, у Семенова была четкая установка на хемингуэевскую биографию, сочетание экстремальной журналистики и бурной мужской жизни с сочинением хорошей, грустной, сдержанной прозы, обязательно с насыщенным интеллектуальным подтекстом. Этой моды — дурной, как всякая мода, но по-своему обаятельной — не избежал никто, от Генриха Боровика до Юрия Визбора. Задела она крылом и Трифонова, и Аксенова — кстати, именно Трифонов в «Победителе» оставил самый точный — не сказать чтобы однозначно приятный — семеновский портрет. «Поразительный персонаж наш Базиль! В свои тридцать семь лет он уже пережил два инфаркта, одно кораблекрушение, блокаду Ленинграда, смерть родителей, его чуть не убили где-то в Индонезии, он прыгал с парашютом в Африке, он голодал, бедствовал, французский язык выучил самоучкой, он виртуозно ругается матом, дружит с авангардистами и больше всего на свете любит рыбалку летом на Волге».

Мне скажут, что это не Семенов, а кто-нибудь из реальных трифоновских однокурсников, ставший корреспондентом во Франции, и что рассказ репортажный, документальный (кстати, превосходный). Я возражу, что на Семенова тут указывает слишком многое, от экстремальной заграничной деятельности до страстной любви к сугубо русскому отдыху вроде рыбалки в глуши или охоты в тайге. Но если это и не Семенов как таковой — тип угадан идеально точно, и даже фамильярность Базиля («спешка и бесцеремонность», сказано в рассказе) напоминает семеновскую манеру стремительно сходиться с людьми и заводить сотни дружб благодаря темпу общения и легко включавшемуся, когда надо, личному обаянию. Типаж такой был, и у советских Хемингуэев была эта установка на быструю жизнь и раннюю смерть, в расцвете сил, чтобы не гнить, как трифоновский долгожитель-победитель из рассказа.

Семенов тратил себя с такой бешеной интенсивностью, что она оказалась компенсирована ранней по нынешним меркам смертью: в шестьдесят с ним случилось несколько инсультов, и два года спустя он умер. Но одаренный советский человек действительно жил интенсивно и успевал много: тот же Пикуль — без единого литературного негра и без электронной справочной системы, поскольку Интернета не было, — написал целую библиотеку исторической прозы, и если она кому-то не нравится, сравните ее с современными аналогами. Высоцкий с его феноменальной и

самоубийственной активностью, Андрей Кончаловский с его фантастической работоспособностью и мегабурной любовной биографией, Евтушенко, так же пожиравший пространство, стремительно менявший страны, континенты, возлюбленных — и так же демонстративно предпочитающий всей этой экзотике рыбалку с мотористами где-нибудь на станции Зима... Вы скажете, что во всем этом есть показуха и фальшь, но для них, бешено живущих конкистадоров позднего застоя, тут была принципиальная установка на верность корням. Они ощущали себя пусть дорвавшись и несколько даже зарвавшись, но представителями всех этих мотористов, лесников и сибирских дедов, всех этих продавщиц и посудомойщиц, с которыми у них тоже случались мимолетные романы; они были передовой отряд России, как они ее понимали, на Западе, который действительно казался им безнадежно отставшим. Они были комиссарские дети, почти всегда — дети репрессированных, страстно уверовавшие в оттепель и никогда от этой веры не отрекавшиеся. Глубокая советская идейность была у них подлинной, а не показной.

3

В этом, может быть, и таится причина, по которой Семенов не стал писателем первого ряда. Он был замечательный знаток советской и европейской истории, отличный специалист по восточным языкам и восточной же психологии, гениальный журналист, умудрившийся взять интервью у самого Отто Скорцени. Он первоклассно чувствовал в истории те переломные моменты, из которых гипотетически может получиться триллер: смерть Петра, самоубийство Маяковского, крах гитлеровского «оружия возмездия» (как это вообще получилось, что Гитлер сам у себя отобрал бомбу? Я иногда думаю, что тут вмешались инопланетяне), смерть Зои Федоровой, пропажа Янтарной комнаты. Всё это его темы, его «Версии» — после пятидесяти он отказался от масштабных исторических романов или хроник, ограничивался конспектами, по насыщенности не уступавшими первым книгам о Штирлице. В самом деле, почему бы не пересказывать книгу — вместо того чтобы писать ее, по старинке перегружая психологизмом, второстепенными персонажами, подробностями и т. д.? Описать все эти точки бифуркации, какие он точным взглядом детективщика и расследователя наблюдал в истории, не было ни времени,

ни сил, — но обозначить их вполне достаточно. Короче, на все эти вещи было у него исключительное чутье, и писал он о них точно, со знанием дела, с превосходным чувством темпа.

Проблема в ином: он был человек без второго дна или, точнее, без того волшебного смещения, которое позволяло Трифонову, писателю действительно великому, видеть обратную сторону всех вещей. Трифонов написал много (особенно в последние десять лет, в год по шедевр, и какому шедевр!) и умер рано, но жил и думал медленно, и Твардовский ему говорил: «Какой-то вы тугой». Семенов жил и думал быстро, и происходило это не только потому, что вечно голодным детям войны была присуща жадность во всем, а еще и потому, что эта скорость предохраняла его от главных и страшных мыслей; потому что — как это всегда и бывает — бешеной экспансией вширь подменялось движение вглубь. Маяковский начал ездить по Союзу не потому, что желал нести культуру в массы (хотя и это было — как самооправдание и как реализация вечной модернистской мечты о сращивании жизни с искусством). Он ездил, чтобы не осуществлять пастернаковской программы: «Забирайте глубже земляным буравом, без страха и пощады, но в себя, в себя. И если вы там не найдете народа, земли и неба, то бросьте поиски, тогда негде и искать».

«Ожог», — сказал об этом синдроме Аксенов. У них у всех был ожог — крах детской утопии, и оттепели они были благодарны потому, что оттепель хоть отчасти восстановила эти попорченные основы. Были семьи, не обязательно из советской элиты, были боготворимые отцы, была их гибель или непоправимая ломка, что иногда оказывалось хуже (отец Семенова Семен Ляндрес, бухаринский соратник, уцелел в конце тридцатых, зато в 1952-м его били так, что вернулся он безнадежно изувеченным инвалидом, и духовным, и телесным: не та у него была должность — руководитель Инногосиздата, издательства иностранной литературы, — чтобы уцелеть во времена борьбы с космополитизмом). Этот ожог был так силен, что заглянуть глубже, в причины русской трагедии 1937 года, они не могли. Удавалось это единицам — Трифонову, Окуджаве, спустившимся глубже, написавшим «Нетерпение» и «Глоток свободы», увидевшим механизм не советской, а русской трагедии, и то, думается, не с последней прямоотой. Но это сейчас не наша тема.

Наша тема в том, что Семенов прятался от осознания общей обреченности советского проекта — и вместе с этим

проектом, буквально в один год с ним, погиб. Он, так старательно копировавший приметы успешного западного литератора, от производительности до сигары, от дружб с президентами до крошечного рабочего домика в южной глуши, — ни секунды не был на Западе своим. Семенов не задумывался о многих фундаментальных вещах и многого в принципе не желал видеть, что и позволило ему стать автором фальшивейшего романа о Дзержинском («Горение», целых два тома!) и сочинять экспресс-боевики по прямому, с личным разрешением на доступ к секретным материалам, заданию Андропова («Пресс-центр» был выдан на-гора за месяц, «ТАСС уполномочен заявить» — чуть ли не за три недели).

Надо сказать, что большинство наивных ранних шестидесятников, как признавался Егор Яковлев, Лениным заслонялись от Сталина, а безупречными большевиками-идеалистами — от опричников и расстрельщиков. Но, по правде говоря, ведь и самые умные в этом поколении своими добрыми «простыми людьми» — сплавщиками, мотористами и мудрыми дедами заслонялись от той России, которую не желали видеть. Только Трифонов в московском цикле кое-что о ней сказал да Окуджава на многое осмелился в последние годы — этих-то высказываний и не могут ему простить до сих пор, подбрасывая своей ненавистью всё новые дрова в костер его посмертной славы. Семенов многое понимал про Россию, есть у него важные проговорки (в том числе и в пресловутом «Горении», где Феликс томится в ссылке в 1904 году), но посягнуть на Россию и народ всерьез значило не просто лишиться благополучия, с этим бы он смирился. Это значило лишиться опоры, того песка, той внутренней зыби, на которой все они строили. «На уходящем из-под ног песке», как писал Слуцкий. И всё же построенное на песке не бывает прочным. А возведенное Семеновым оказалось настолько прочно, что Штирлиц сделался нарицательным, народным героем. И не только в гениальном фильме Татьяны Лиозновой было тут дело. Вся стилистика картины — главное условие ее успеха — есть уже в романе. Именно поэтому фильм не обошелся без такого количества закадрового текста — даже голос Копеляна точно воспроизводит интонацию и манеру Семенова, посмотрите на него в эпизоде «Соляриса», где он играет председателя комиссии по Бертону. Семенов со своим Исаевым-Штирлицем сумел угадать и вытащить на свет нечто куда более значительное, нежели попытка при-

лепить советскому проекту гуманное и интеллектуальное человеческое лицо.

В самом деле, прочие, не-штирлицевские тексты Семенова сегодня никому не интересны. О «Противостоянии», неплохо экранизированном Семеном Арановичем (не то бы и вовсе забыли), лучше всего сказал Михаил Успенский: «Роман, в котором всё советское КГБ и лучшие следователи не могут загнать одного семидесятилетнего старика, заставляет думать, что специалисты абвера всё же превосходно знали свое дело». Об историко-революционных штудиях и похождениях журналиста Степанова (неудачное, вечно оправдывающееся второе «я» автора) неловко даже говорить. Попытки Семенова писать лирическую и психологическую городскую прозу («Никита и Дунечка», на материале собственной нелегкой семейной жизни с приемной дочерью Сергея Михалкова) оказались грустны и смешны одновременно: герои разговаривают претенциозно, как бывает только в несчастных семьях советской художественной интеллигенции, а внутри у них пусто, и не помним мы о них ничего, и пожалеть не можем. Все они только и делают, что любят себя, а потому и друг с другом у них не ладится. Впрочем, позерство вообще было у шестидесятников второй натурой, и это полбеда. Позерство есть ведь и не в литературных или актерских, а и в самых торговых или воровских средах — вот где ужас. Беда в том, что герои Семенова разговаривают, но не живут — советской жизни он не знал и не понимал, стихии быта не чувствовал, инстинктивно ее боялся. И тут ключ к главному.

4

Не особенно задумываясь над феноменом советского и русского — или запретив себе эти раздумья («Сомнения», как должен был называться последний, ненаписанный роман о Штирлице в 1919 году), — Семенов много думал о более глобальной и глубокой коллизии, а именно о приключениях мужчины во всё более женском мире, о судьбе человека, наделенного принципами и чувством долга, в меняющейся и зыбкой вселенной. И очень может быть, что любовь его к советскому была на самом деле любовью к этим ценностям, постепенно исчезающим из мира, — Советский Союз (отчасти как наследник русской, рахметовской мечты о сверхчеловечестве) виделся ему последним их оплотом.

Штирлиц не просто советский шпион в чужом и страшном мире гитлеровской Германии или эмигрантского Харбина. Штирлиц — носитель того самого мировоззрения, о котором Галич (вот уж кто, казалось бы, предельно далек от Семенова, но не торопитесь) спел:

И живем мы в этом мире послами
Не имеющей названья державы.

Речь там о том, как Галич лечится в санатории областного комитета профсоюзов, хочет (или притворяется, что хочет) стать своим для тамошней публики — но остается для них чуждым, опасным богатым иностранцем: «И в палатке я купил чай и перец — эо денег у него, эо денег!» Если б он купил бухла, никто б ему слова не сказал, но чай и перец — приметы автономного существования: чай в профсоюзных санаториях был жидок, еда безвкусна, и любые попытки придать этому пресному миру крепости и остроты рассматривались как посягательство на святыни. Эту ситуацию изгойства, которое одними воспринималось как избранность, а другими — как позор, Семенов трансформирует по-своему: среди многих способов любить социалистическую Родину штирлицевский был безусловно лучшим. На нее хорошо было смотреть из чуждого, опасного далека.

Вообще ситуация разведчика — или, если хотите, посла неизвестной державы — была и остается одним из надежнейших способов улучшить если не собственную жизненную ситуацию, то по крайней мере настроение. Попробуйте как-нибудь в неприятной компании или даже во время обременительной работы представить, что вы тут разведчик, то есть истинной вашей сути всё это не касается. Поиграйте в это. Бросайте на окружающих острые, меткие взгляды. Порадуйтесь зазору между вашей общительной, развязной маской и вашим холодным, неуязвимым «я», которое, конечно, ко всем этим людишкам никакого отношения не имеет. Приятель-психолог перед армией рекомендовал мне прием «Транзит», называвшийся так, поскольку он сводится в известном смысле к переносу жизненных ситуаций со своей личности на воображаемую. Представляйте себя, говорил он, агентом инопланетян. К вам настоящему вся эта армия не имеет никакого отношения. Вы драите сортир или столовую, занимаетесь шагистикой или грузите грузы не потому, что обязаны это делать и не смогли откосить, а потому, что вы разведчик, находящийся тут для сбора све-

дений. Уверяю вас, это работает. И кроме того, внушает мысль о том, что Центр всегда в случае чего вмешается и отзовет, а если не отзовет — там по крайней мере всё узнают и правильно поймут. Эта ситуация разведчика Семеновым отработана образцово. И только это сделало Штирлица таким же популярным, как Карлсон.

Не в том дело, что Семенов чувствовал себя чужим на Родине, что остро ощущал конфликт с народом или интеллигенцией (а у него, в отличие от Галича, оба эти конфликта наличествовали, и своим он не был нигде, даже где-нибудь на лесосплаве; разве что пикейные пенсионеры обожали и принимали его безоговорочно). Проблема в ином: Семенов был идеалист, при всем кажущемся цинизме, и сохранять самоуважение мог единственным способом — играя в шпиона, то есть допуская, что всё происходит не с ним. И любя Родину откуда-нибудь из американского отеля, откуда она представляла райским краем березок etc. Отсюда феерическая популярность песни про березовый сок из чудовищного, мягко говоря, фильма «Мировой парень» (1971 год, про то, как на зарубежных соревнованиях грузовиков алчные иностранцы чинят препятствия нашему водителю; право, как вчера снято). Умиляться Родине можно было, лишь отодвинув ее — хотя бы в воображении — на космическое расстояние. Отсюда же известность и даже культовость другой, на этот раз хорошей песни про березовый сок — хита из тетралогии Дормана о резиденте. Я в весеннем лесу пил березовый сок, с ненаглядной певуньей в стогу и т. д. Тихонов отлично сыграл эту ностальгию — нежность к дереву, соловью, снегу, поскольку они-то не германские, а всемирные, и при желании можно представить их российскими (как, простите за аналогию, Гумберт Гумберт представляет нимфетками зрелых матрон, идя на нехитрые трюки опытного воображения). Нет сомнений, что реальность Родины грубо опровергла бы все эти идеалистические представления (что отчасти и произошло в романе «Отчаяние», где вернувшегося Штирлица посадили и выпустили только после XX съезда). Но из Германии, Штатов, воюющего Вьетнама ромашково-лопуховый край рисовался вроде прогретой солнцем тихой речки где-нибудь в средней полосе, среди большого количества яблок и белокурых детей. Штирлиц ведь, как гласил анекдот, любил только стариков и детей, женщины его не интересовали.

Юлиан Семенов подарил нам всем идеальный модус — шпионский; и это идеально легло на русскую ситуацию, что

подметил еще Виктор Пелевин. Все здесь говорят на работе одно, а дома другое, при этом думают третье, а в особо злые минуты — четвертое, при этом в донесениях воображаемому Центру — то есть в молитвах — тоже врут, не всегда, но часто. Это чисто штирлицевское в нас. В случае Семенова это ощущение своей чужеродности усугублялось еще тем, что, равняясь на отца, на Кольцова, на Хемингуэя, во многих отношениях на Константина Симонова, бывшего журналистской иконой стиля, он остро ощущал дефицит и обреченность мужского начала в советском, да пожалуй что и в остальном мире. Тут совсем не было места героическому. Подвигу — да, а психологии героя, принципиального, твердого, трагического — не было. Подвиги совершались случайными людьми, вроде «живет-такой-парень» Пашки Колокольникова. Журналисты потом долго доискивались, что в них, в их биографиях, было изначально такого героического. А ничего не было: внезапный импульс либо жестокая необходимость. Настоящие же герои, такие, западного типа, как Штирлиц, тут не могли вырасти, им негде родиться в ситуации тотального унижения с рождения до похорон. Не зря и Симонов заставляет своего Синцова постоянно проигрывать, часто трусить, хотя бы мысленно, и вообще он у него получился самым неярким персонажем плохо написанной, многословной, полуправдивой трилогии. Но Штирлиц живет не в России. Там ему есть где форситься.

Лично я люблю читать про шпионов и играть в эти игры. А потому «Альтернатива» и ее продолжения — Семенов довел число романов и повестей о Штирлице до четырнадцати и умер, работая над пятнадцатой книгой, — остается для меня не самым любимым, но увлекательным чтением. Особенно если учесть, что европейскую историю прошлого века Семенов знал получше многих.

5

Осталось осветить еще один занятный вопрос: был ли он агентом КГБ или, как полушутя-полузлая говорили о нем коллеги и обыватели, полковником этой организации; то есть в какой степени его деятельность была добровольной, а в какой — служебной?

Никаким полковником он не был, агентом — был в том смысле, в каком сегодня произносят с ненавистью «агент влияния». Он был добровольным и полезным проводником в жизнь некоторых идей. Идеи эти были ложными. Он

это, возможно, понимал, но остальные идеи казались ему еще хуже.

Активный, деятельный, амбициозный человек в позднесоветские времена видел перед собой два варианта: либо эмигрировать, либо встраиваться. Семенов понимал, что в СССР есть одна организация, которая действительно может всё и притом не до конца еще отравлена миазмами разлагающегося проекта. С этой организацией он не сотрудничал, конечно, напрямую, но Андропова считал самым, если не единственным, умным человеком в ЦК (что правда) и верил, что его правление может спасти страну от деградации (что неправда). Эту иллюзию разделяли многие — Михаил Любимов, например. Просто Любимов трезвее оценивал перспективы самого Андропова.

Разумеется, вся эта версия о «чекистском крюке» — бред: доблестная организация прозевала всё, что могла прозевать, а сейчас демонстрирует нам свои предельно узкие горизонты и столь же узкие лбы. Но, видя разложение всей прочей верхушки, советские люди искренне верили, что КГБ на этом фоне отличается честностью и профессионализмом. Ведь разведка — это так романтично (см. выше).

В результате заложником чекистского и вообще силового мифа Семенов действительно стал, что непоправимо испортило многие недурные его книги; гораздо хуже, впрочем, то, что это испортило его репутацию. Что делать человеку с избыточным темпераментом, со всеми чертами журналиста-расследователя, со знанием пяти языков и страстным желанием непрерывно реализовываться? Немногие счастливые, видевшие, с какой скоростью Семенов печатает свою прозу, не понимали: откуда это, неужели из головы?! Да, что поделаешь, бывают такие вулканы, вроде Дюма, и на фоне обычного отечественного тугодумства, раздумчивости и неторопкости, возводимых в перл создания, они выглядят экзотично. Что ему было делать с таким набором качеств — преподавать в Институте стран Азии и Африки? Не смешите.

И он, безусловно, с ними сотрудничал. И что-то писал по их рекомендациям, пользуясь их архивами и картотеками. И дружил при этом с Левоном Кочаряном — рано умершим режиссером, героем богемы и шпаны, которые тогда вообще были близки, — с Тарковским, Кончаловским, Вознесенским, которым помогал всем, чем мог. И Евтушенко тоже дружил и помогал. И сплетню о том, что Семенов генерал, а Евтушенко полковник, активнее всего рас-

пространяли именно благодетельствованные ими люди. Творческая интеллигенция делится на собственно творцов — которые ведут себя прилично, — и околотворческую сволочь, которая и из этого текста сделает вывод о том, что я завербован. Сволочи больше. На ее фоне Семенов — кладёзь таланта и порядочности, хотя в жизни он был лишь не в меру активным и довольно вторичным писателем, автором остросюжетной прозы с вкраплениями замечательных мыслей и точных наблюдений. И как от Симонова — так себе прозаика и хорошего, но не великого поэта — останутся гениальный «Случай с Потаповым» и десяток первоклассных стихотворений, так от Семенова навеки останется созданный им герой, а это очень много.

И вот еще какая интересная вещь.

Не так давно мне случилось выпросить у Клары Турумовой, вдовы Юрия Домбровского, черновики романа ее мужа «Рождение мыши». Роман этот был напечатан «Прозаиком» и даже распродан, потому что книжка уж больно остросюжетная. Она про советского журналиста, романтического и правовежного. Про то, как он попадает в плен на войне, потом оказывается во французской тюрьме, потом его как-то наши выкупают оттуда, и он в конце сороковых возвращается, а тут ему возлюбленная изменила. Изложено это всё хорошим слогом хорошей советской прозы, и нам ужасно интересно, но всё время мы подозреваем, что тут не без двойного дна; что и Нина изменяет герою не просто так, и как-то очень уж по-захватнически относится он к жизни, и как-то очень уж много в нем активности вместо готовности задуматься, много желания всё подгрести и трахнуть — вместо желания понять. Немножко и Симонов в нем узнается, конечно. И это сомнение крепнет в нас и крепнет до самой второй части — пока не появляется у героя двойник, автор. Который никогда никого не завоевал, сидел совсем не в английской тюрьме и вернулся из нее без единого зуба, и нет у него теперь ни работы, ни денег, ни перспектив. Одна свобода. Да еще женщина, которая его любит и дождалась; и получает он ее вопреки всему — потому что есть в нем что-то такое. Эти две параллельные биографии многое объясняют про советский мир и про причины краха даже лучших его представителей.

Написана эта книга в 1952 году. Фамилия героя-журналиста — Семенов.

Бывают, как еще бывают странные сближенья!

Братья СТРУГАЦКИЕ

1

Главные советские и постсоветские военные писатели — Стругацкие. Думаю так не только потому, что с шестидесятых по настоящее время они с большим отрывом остаются самыми читаемыми из всей русскоязычной прозы, но и потому, что — почти никогда не изображая войну напрямую — занимались непрерывным ее осмыслением, изживанием ее опыта. Бесконечные войны в прозе Стругацких — на Сауле, на Саракше, на Земле — больше всего похожи на игры в войну книжных послевоенных детей на ленинградском пустыре 1946 года, среди осколков, воронок и сгоревших бревен.

И тут есть некая закавыка, внутреннее противоречие, неизбежное для большой литературы — потому что всё правильно бывает только в литературе мелкокалиберной. Противоречие это заключается в том, что мало кто так ненавидит войну, как Стругацкие, мало кто наговорил столько резкостей о советском милитаризованном сознании, о подчинении всего советского (а в последние годы и российского) социума мобилизационным доктринам и о привычке развязывать войны, чтобы тем вернее всё на них списать. Отрицательные герои Стругацких — чаще всего генералы либо представители спецслужб, опять-таки военизированные. А между тем все их положительные герои непрерывно воюют и немыслимы без этого опыта; более того — они родом из войны и могут лишь мечтать о тех прекрасных временах, когда формирование Человека Воспитанного будет возможно без подобных экстремальных инициаций.

Противоречие это, как всегда, трагически осознается прежде всего читателем, а не авторами, для которых собственное мировоззрение как раз логично. Автор ведь не всегда волен в том, что у него написалось, а внутренняя

его задача, как правило, непротиворечива. И потому Борис Стругацкий был внутренне абсолютно последователен, когда уже в постсоветские годы развенчивал военную мифологию. А его поклонники, выросшие на их с братом классической прозе, кричали о своем разочаровании и признавались в блогах — не без публичной экзальтации, естественно, — что АБС для них более не существуют, смотрите, какая принципиальность.

Я их не одобряю, конечно. Но понять генезис этих ощущений могу.

2

Буча началась, когда Борис Стругацкий, отвечая на вопросы «Новой газеты», написал:

«Память о Великой Отечественной стала святыней. Не существует более ни понятия “правда о войне”, ни понятия об “искажении исторической истины”. Есть понятие “оскорбления святыни”. И такое же отношение стремятся создать ко всей истории советского периода. Это уже не история, это, по сути, религия. Библия Войны написана, и апокриф о предателе-генерале Власове в нее внесен. Всё. Не вырубишь топором. Но с точки зрения “атеиста” нет здесь и не может быть ни простоты, ни однозначности. И генерал Власов — сложное явление истории, не проще Иосифа Флавия или Александра Невского; и ветераны — совершенно особая социальная группа, члены которой, как правило, различны между собою в гораздо большей степени, чем сходны».

Эта точка зрения породила такой шквал полемики и взаимных обвинений (не говоря уже про обвинения в адрес самого БНС, опять попавшего в нерв), что понадобилось уточнять понятия. Грех сказать, я и сам поймал себя на некотором — не скажу «непонимании», но внутреннем протесте. Усугубилось это чувство просмотром «Аватара», за рецензию на который мне успело прилететь уже с либеральной стороны. Я там усомнился в добродетельности героя, с такой легкостью перебегающего на чужую сторону от своей, пусть даже во всем неправой. Я впервые задумался о том, каким будет демифологизированное сознание — сознание, которое научится обходиться без мифов. Да, память о войне стала святыней. Да, это мешает выяснить правду. Но что делать обществу, у которого других святынь нет? И может ли оно быть обществом, если у него нет святынь?

Со всем этим я осмелился обратиться к самому Борису Стругацкому.

— Может, миф не так уж страшен? Он лежит как-никак в основе каждой нации...

— На мой взгляд, ничего дурного в мифах нет. Это, по сути, общенародное творчество — тщательно отредактированная тысячами независимых редакторов, отшлифованная тысячами сугубо эмоциональных и личных прикосновений, «беллетризованная» история, так сказать, история рукотворная, тщательно сбалансированная по части сочетания реальных фактов и народной фантазии. В мифе есть выдумка, но нет вранья, что и делает его таким привлекательным и даже значительным. Хуже, когда редактируют, шлифуют и беллетризуют историю хорошо оплачиваемые специалисты по идеологической обработке, занимающиеся этим делом по заданию начальства и в соответствии с указаниями, спущенными сверху. Тогда получается «миф с заранее заданными параметрами», не бескорыстный полет фантазии, а вранье. Собственно и не миф уже, а фальсификация истории. «Освобождение братских народов...», «подвиг 28 героев-панфиловцев», «велика Россия, а отступать некуда...», «Жуков — гениальный полководец», «Сталин — еще более гениальный полководец». И всё, что противоречит этому мифу (архивные документы, свидетельства очевидцев, обыкновенная логика), объявляется очернительством, дегтемазанием и как раз фальсификацией. Это растление истории, эта демагогия, рассчитанная на невежество и абсолютное обнищание духом, преподносится как истина в последней инстанции. Это уже не создание мифа, это — его огосударствление, «идолизация», превращение в орудие пропаганды. Великую Отечественную я всегда помню потому, что она была частью моей жизни, притом значительной. Воспринимать ее как святыню я не умею. Я вообще не религиозен.

— Но именно тревога по случаю возможной новой мировой войны породила великие фильмы и романы — фильм Кубрика «На последнем берегу» и вдохновенную им вашу «Далекую раду».

— «Перчику ему в жизнь! Перчику!...» Это у Чехова, кажется. Нет, я решительно против спецсредств, возбуждающих творческие процессы. Жизнь, ей-богу, и так исполнена всевозможных «стимуляторов» — несчастная любовь, мучения комплекса неполноценности, одиночество, предательства друзей, смерть близких, внезапные успехи,

внезапные поражения... Неужели для успешного творчества нужны еще и военные угрозы, войны, власть жлобов, цензура, религиозные страсти? По-моему, никаких разумных аргументов в пользу такого рода неестественностей не существует. Говорят, есть люди, которые скучают без войны, без «ха-арошей драки», без скандалов вообще. Господь с ними. Пусть идут в ОМОН. Или в наемники.

— Есть ли в российской истории события более значимые и более притягательные для вас, нежели Великая Отечественная?

— Сколько угодно. Рождение Пушкина, например. Или освобождение крестьян.

— Вы наверняка знали многих ветеранов — и многих лагерных сидельцев. Что у них общего? Действительно ли ветераны — люди особой породы?

— Я знал сравнительно немногих ветеранов, но все они, без исключения, были «вояки» — отнюдь не «герои штабов и продскладов», — а те самые, что «поползали»: сержант-минометчик, сержант-артиллерист (оба — из рядовых), капитан пехоты, генерал-майор, начинавший в финскую взводным и кончивший в Тюрингии командиром дивизии... Очень разные люди, очень разные судьбы, всё очень разное у них, но все как один не любят рассказывать собственно о военных действиях (всё больше о бабах, о выпивке, о трофеях, о столкновениях с начальством), терпеть не могут Смерш, а на прямые вопросы о войне отвечают уклончиво, норовят свернуть на что-нибудь забавное. И эки бывшие (с ними я встречался меньше) очень в этом на них похожи: ни слова внятного о лагерях и масса забавных баек про лагерное начальство. А уж о крутой ненависти к «органам» и говорить нечего: слова доброго не найдут. «Вояки» пусть изредка, но все-таки отметят какого-нибудь смершевца, что «подлец был большой, но не трус», а эки — нет, у них ненависть чистая, беспримесная, непрощающая.

— Как вы оцениваете вклад Сталина в Победу? Сегодня многие повторяют, что без него война не была бы выиграна.

— Сталин (и начальство) много сделал для того, чтобы эта война вообще началась и чтобы началась она сокрушительными поражениями. В 1933-м Сталин приказал немецким коммунистам выступать не против нацистов, а против (ненавистных) социал-демократов. Этот приказ, вне всякого сомнения, способствовал победе Гитлера на выборах и воцарению в Германии нацизма. Сталин совершенно не разобрался в политической ситуации середины

тридцатых, не понял, кто главный враг, а кто — возможный союзник, стратегия, которую он избрал, поставила СССР и всю Европу на грань катастрофы. В 1939-м Сталин благословил (договором Молотова—Риббентропа) Гитлера на начало масштабной войны в Европе. В конце тридцатых Сталин уничтожил весь старший командный состав РККА, обусловив этим военный кошмар 1941 года. Сталин бездарно прохлопал начало войны: он намеревался начать ее сам и, по сути, ничего не предпринял для подготовки к немецкому превентивному удару. Сталин сделал всё, чтобы кровопускание, учиненное советскому народу, было максимальным. Конечно, он не ставил перед собою такой цели специально. Но средства, к которым он прибегнул (защищая свою жизнь и свою власть прежде всего), были безгранично жестоки и бесчеловечны — он это умел, и он это предпочитал. Народ оказался между двумя жерновами. Впереди — чужаки, оккупанты, фашисты, за спиной — НКВД, Смерш, заградотряды. Создание такой ситуации — заслуга Сталина. Только так он умел расплачиваться за собственные ошибки. «Бабы новых нарожают» — эти слова ему приписывают — вполне возможно, он так говорил. И наверняка он так думал. Завалить трупами дорогу к победе — только так он умел и предпочитал. Война была выиграна, конечно, не вопреки Сталину. Сталин свою роль сыграл — роль тирана, роль безжалостного руководителя, и правы те люди, которые считают, что без главнокомандования Сталина войну, может быть, пришлось бы и проиграть. Да только они не желают помнить, что без главнокомандования Сталина войны и вовсе могло бы не быть, или это была бы совсем другая война — между тоталитарным монстром и союзом демократических государств.

— Самойлов признавался: «Я б хотел быть маркитантом при огромном свежем войске» — при том что сам был боевым офицером. Вы себя как-то видите на войне?

— Не спрашивайте. С моими очками, с моим прирожденным пацифизмом, с моим отвращением к любому подчинению... Душераздирающее зрелище.

3

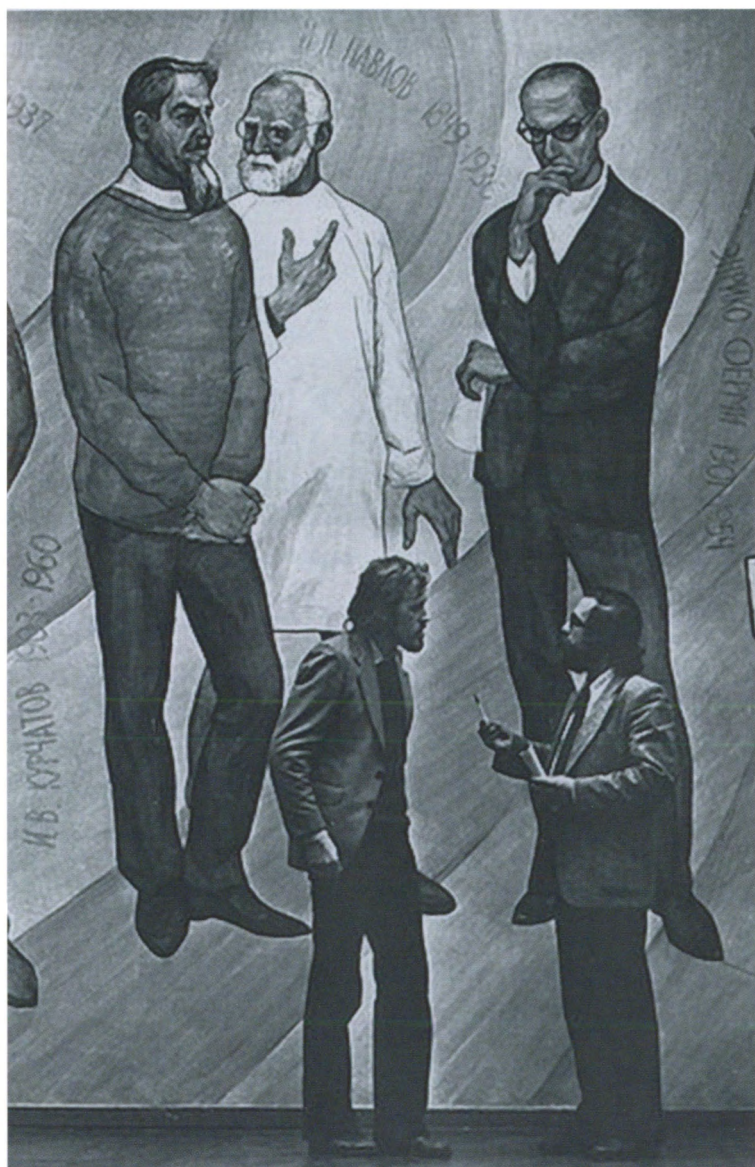
Казалось бы, всё понятно: мировоззрение абсолютно цельное, логичное и ясное. Можно соглашаться, можно спорить, можно даже и негодовать — Борису Стругацкому от этого уже ни холодно ни жарко. Гуманизм, атеизм, ли-

берализм — вся русская триада, многие годы противостоящая «самодержавию, православию, народности» (заметим кстати, что «народности» противостоит у нас не индивидуализм, а именно гуманизм, то есть ненависть к самоцельному мучительству. Индивидуализма нет ни слева, ни справа, это тема для отдельного большого разговора).

Между тем проза Стругацких далеко не сводится к этому набору «базовой теории». Больше того — она зачастую ему противоречит. Любимый герой Стругацких, что неоднократно признавали они сами, — не либеральный мыслитель Изя Кацман, а перевоспитанный тоталитарий Андрей Воронин. Все их герои — сильные люди с экстремальным опытом. И главный конфликт прозы самих Стругацких (заданный, кстати, еще в «Возвращении» — советском ответе на лемовское «Возвращение со звезд») сводится, на мой взгляд, к противостоянию такого персонажа — назовем его Перевоспитанным Героем — и хорошего человека, сформированного теорией воспитания. Эта теория воспитания, по Стругацким, — главный инструмент новой коммунистической педагогики, алгоритм формирования таких добрых и сильных, как Максим Каммерер.

Эти герои — Перевоспитанные и Воспитанные, иными словами, Брутальные и Новые, — встречаются у Стругацких лоб в лоб, в решительном противостоянии. Скажем, в «Глубоком поиске», таком хемингуэвском, где Кондратьев, медный и стальной «памятник героическому прошлому», противостоит слабому, но по-человечески куда более понятному Белову. В «Гадких лебедях» этот конфликт решается уже куда сложнее: там человек войны — героический, грязный, добрый Банев — сталкивается со стерильным и беспощадным будущим, очень, кстати, интеллигентным и либеральным. Но это будущее беспощадно, а если вы беспощадны, ребята, то зачем всё? Наконец, в «Улитке на склоне» умные и женственные жрицы партеногенеза противостоят одинокому, заросшему и беспомощному Кандиду со скальпелем: грязная современность против чистого будущего, прошедшего не только химическую, но и биологическую, буквальную стерилизацию. Хотят Стругацкие такого будущего? Нет. Их кредо выражает Банев в великих и загадочных последних словах «Гадких лебедей»: «Не забыть бы мне вернуться».

Думаю, такая амбивалентность (мокрецы же хорошие, уж как-нибудь получше Банева со всякой точки зрения) диктовалась отчасти тем, что работали братья вдвоем и что

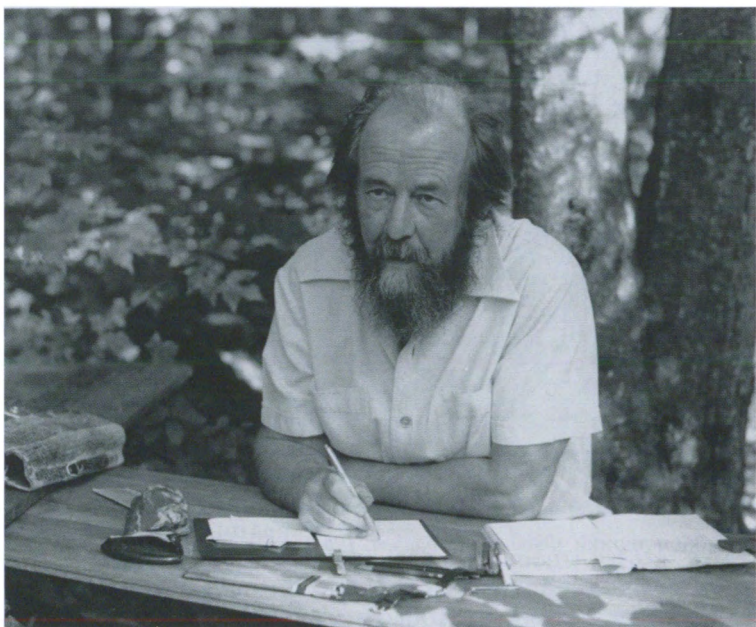


Физики и лирики. Фото В. Лагранжа, 1966 г.

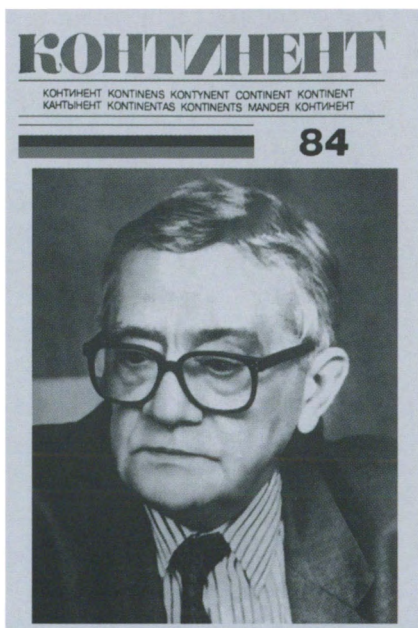


Хрущев и Твардовский обсуждают публикацию
«Одного дня Ивана Денисовича»

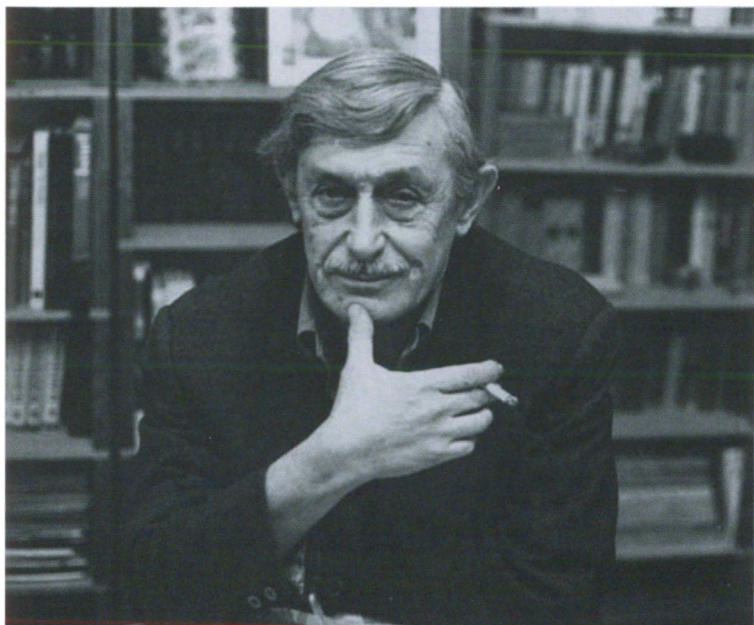
Александр Солженицын



Траурный номер
«Континента»,
вышедший после кончины
Владимира Максимова



Виктор Некрасов



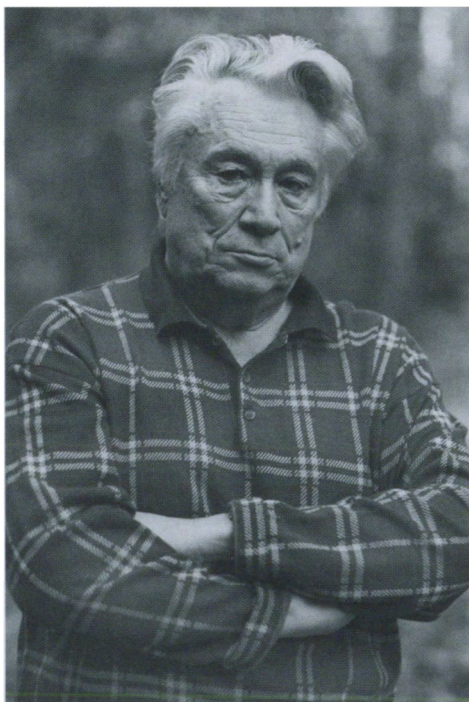


Процесс Синявского и Даниэля

Андрей Синявский с женой Марией Розановой

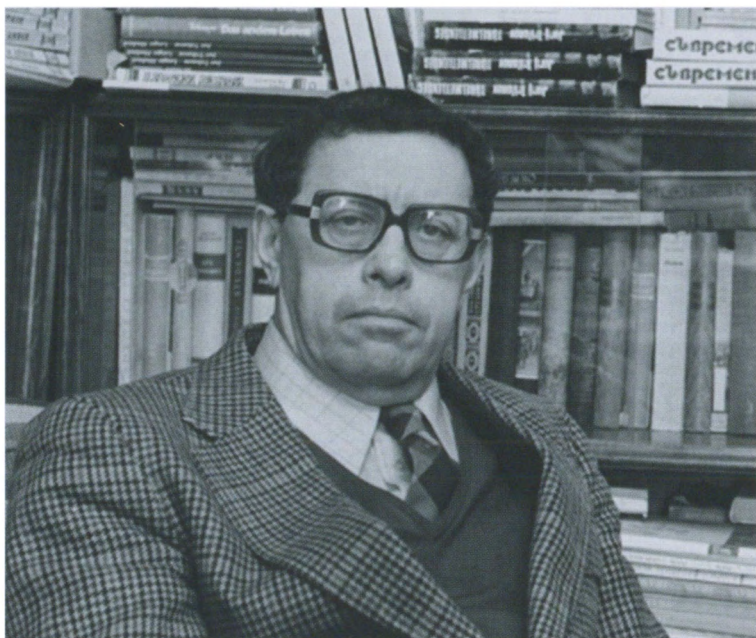


Юрий Нагбин



Нагбин
с Беллой Ахмадулиной





Юрий Трифонов

Трифонов с женой Ольгой





Юлиан Семенов и Андрей Тарковский



Общежитие МГУ. Фото В. Лагранжа, 1964 г.



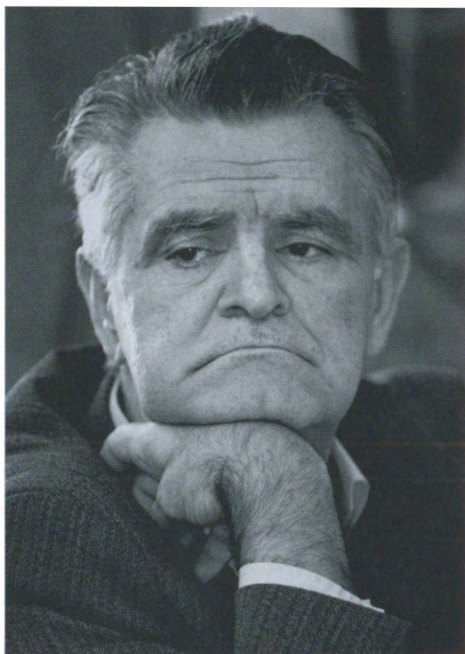


Борис и Аркадий
Стругацкие



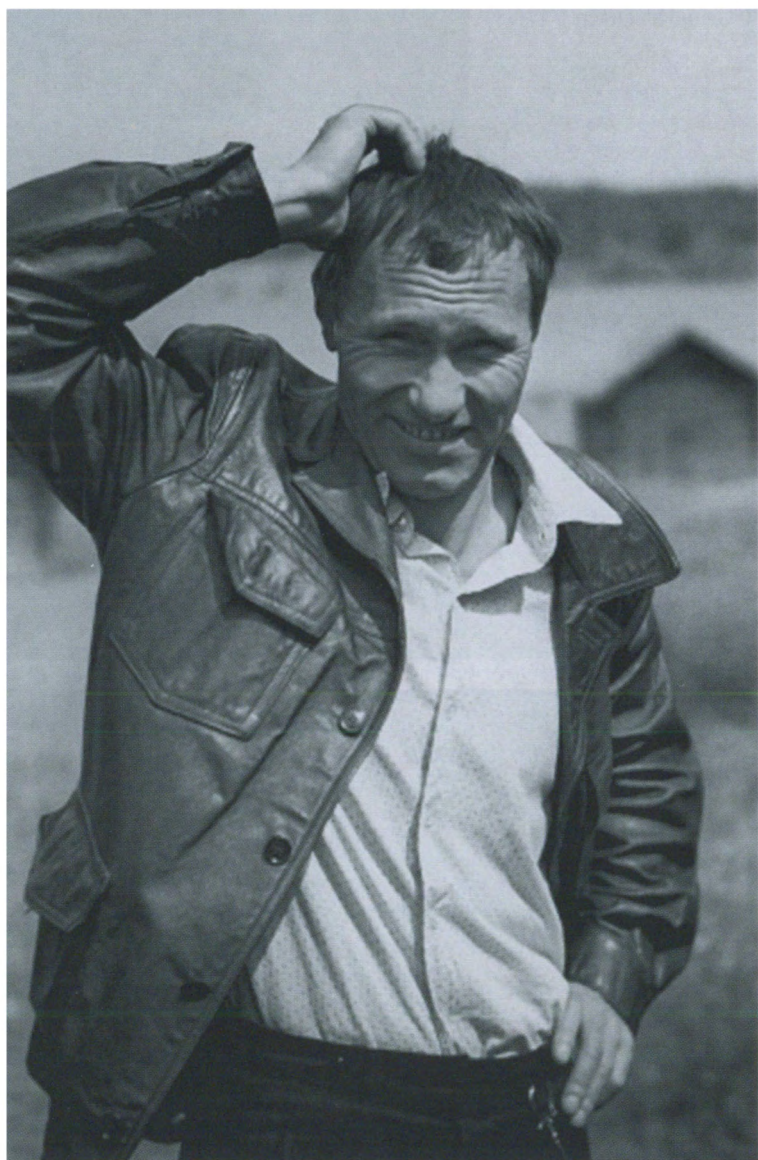
Шарж на знаменитый дуэт
фантастов

Фазиль Искандер



Окуджава, Искандер
и Наум Коржавин





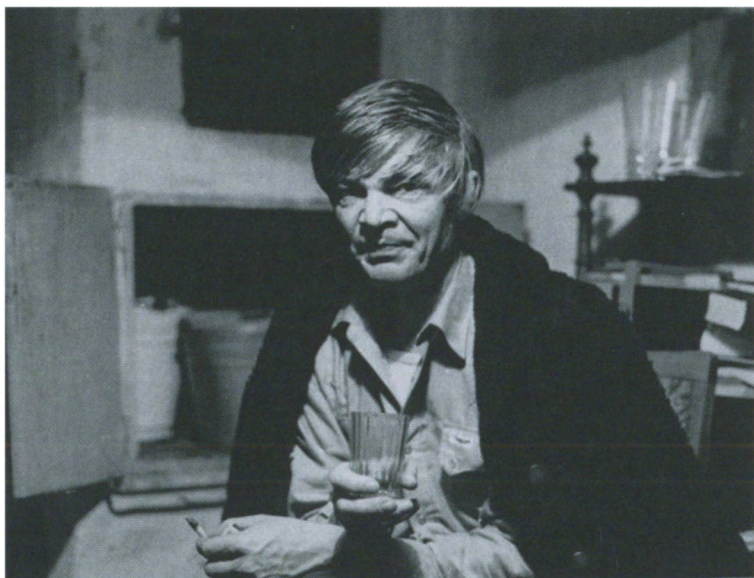
Василий Шукшин

Василий Аксенов
с Робертом
Рождественским
в Коктебеле



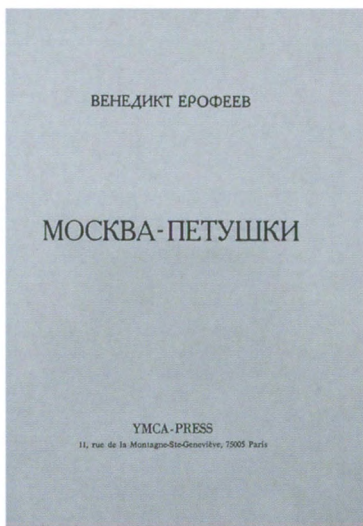
Аксенов в гостях
у Беллы Ахмадулиной





Виктор Ерофеев

Первое издание поэмы «Москва—Петушки»





Валентин Распутин



После работы. Фото В. Лагранжа, 1972 г.

при всей духовной близости, интеллектуальном равенстве и кровном родстве отношения в этом тандеме были не безоблачны. Аркадий Натанович был не только на восемь лет старше — он был, так сказать, брутальнее, круче, алкоголизированнее. Правда, Борис Натанович, которого старший соавтор в письмах иронически называл «бледнопухлый брат мой», как раз был значительно спортивнее и здоровее в смысле образа жизни, но думаю, что внутренний конфликт имел место, да Стругацкие и не скрывали этого никогда. Я бы определил это как конфликт ветерана с шестидесятником, хемингуэевца с пацифистом, — шестидесятники тянулись к миру отцов и старших братьев, но одновременно и отрицали его. Военный опыт выковал великолепную генерацию, в каком-то смысле создал поколение сверхлюдей, это было и остается бесспорным. Вопрос в цене этого опыта, его издержках и альтернативах ему. Поисками этих альтернатив Стругацкие озабочены с самого начала. Но как-то всё выходит, что эти альтернативы хуже.

Как-то выходит, что теория воспитания дает сбой, что в идиллическом мире Полдня поселяется Комкон-2, что человека по-прежнему формирует боевой опыт, пусть даже это война на том же Саракше или на Гиганде. Самое страшное противоречие художественной Вселенной Стругацких заключается в том, что хороших людей по-прежнему формирует только война; что именно война является основным занятием этих хороших людей; что больше их взять неоткуда. А сама война при этом — дело срамное и смрадное, и первое побуждение всякого нормального человека — сбежать от нее. И про это «Попытка к бегству». Но сбежать некуда, потому что война будет везде. И тогда Саул Репнин хватается бластер и расстреливает Ход Вещей, которому, конечно, ничего не делается, но нельзя же просто стоять и смотреть, если ты человек.

4

В это-то всё и упирается: «если ты человек». У человека нет другого пути стать человеком, кроме как пройти через пограничный опыт — одному для этого хватает школьной травли, другому нужны война или блокадное детство, третьему необходима миссия на другой планете. Но без этого не обходится. Значит, нужна новая ступень эволюции — что-то, что будет ЗА человеком, после него. И в последней книге трилогии, «Волны гасят ветер», эта новая ступень

эволюции появляется. Она называется «людены». Проблема в том, что они в колоссальном меньшинстве и что среди людей им места нет. Едва эволюционировав, они обречены улетать.

Люден может избежать конфликта или просто не заметить его. Он занят другими противостояниями — менее любовными и линейными. Людена не интересует самоутверждение — у него всё есть с самого начала. Он совершенен. Он не жилец. А живой, даже самый хороший, в мире Стругацких обречен отправляться на войну. Он может до известного предела сообразовывать свои действия с Базовой Теорией и даже помнить о высокой миссии землянина, но кончается это как в повести про Румату Эсторского: «В общем... видно было, где он шел».

В гениальном — думаю, лучшем — фильме Германа этой резне Руматы посвящена вся адская вторая серия, длинная, но стремительная. И Румата в этой картине похож на святого не тогда, когда честно пытается прогрессорствовать, а тогда, когда мечом прорубает себе дорогу среди сплошного зла, среди кишок и прочих зловонных внутренностей. Идет и бормочет под нос: «Спроси, где сердце у спрута и есть ли у спрута сердце». Это ощущение липкого зловония охватывает зрителя, доводит до тошноты, душит физически — и тут только война, никакого компромисса, никакого воспитания. Тут детский опыт столкновения с фашизмом, который есть и у Германа, и у Стругацких. Это в крови.

Ненавидеть и презирать войну — как генерал в позднем и слабом романе Хемингуэя — может себе позволить тот, кто ее прошел. У других этого права нет. Это еще одна важная мысль Стругацких — вот почему в знаменитой сцене встречи Банева с детьми Банев прав, а умные дети глупы и неправы. Больше того: самая значимая встреча Воспитанного и Невоспитанного добра происходит у Стругацких в умной и недооцененной повести «Парень из преисподней». Там действует такой бойцовый кот Гаг, элитный гвардеец, которого Корней Яшмаа — тоже, кстати, «зародыш» из «Жука», — пытался переделать в землянина и приспособить к миру. Как-то у него не очень это получилось. В «Парне из преисподней» буквально воплощен девиз Банева: «Не забыть бы мне вернуться». Гаг возвращается в свой ад и повторяет: «Вот я и дома».

Собственно, так и Стругацкие: всякий раз, прикасаясь к теме войны, они возвращаются в свой ад. Им с детства

ясно, что войны развязываются подонками; что война — это кровь и грязь, предательство генералов и гекатомбы рядовых. Но почему-то их любимые герои лепятся только из этого материала, который, впрочем, иногда — не слишком равноценно — заменяется космическими опасностями. Ведь природа, если вдуматься, еще бесчеловечней и беспринципней любого генерала.

«Ты должен сделать добро из зла, потому что больше его не из чего сделать» — эпиграф из Роберта Пенна Уоррена к «Пикнику на обочине», самой страшной книге Стругацких. Страшной не только потому, что там разгуливают ожившие мертвецы, тлеет ведьмин студень и скрипят мутанты. А потому, что она про это самое — про добро из зла и про то, что больше не из чего.

Это не так, неправильно, в это нельзя верить. Но пока этого никто не опроверг.

Есть, однако, некий компромисс — как всегда, эстетический, потому что в последнее время мне вообще всё чаще кажется, что спорные и путанные этические категории спущены на Землю специально, чтобы отвлечь человека от главного; чтобы он вечно путался в «человеческом, слишком человеческом» — и в результате отводил взгляд от того, что ценно в действительности.

Александр Секацкий — тоже петербуржец, чья фамилия, думается, не случайно созвучна веселому имени Стругацких, — ввел термин «воин блеска». От «воина света» или «воина мрака» он принципиально отличается тем, что воюет не за добро и зло, которые часто взаимозаменяемы, а за личное совершенство; воюет с собой и за себя, для достижения той самой высшей эволюционной ступени, которая у Стругацких называется «люденами», а еще раньше — «мутантами». Это тоже война, но подвиги тут заключаются не в убийстве, а в непрерывном и мучительном перерастании себя.

В качестве такого «воина блеска» Секацкий называет мальчишку из рассказа Фолкнера «Полный поворот кругом», гардемарина Хоупа. А мог бы назвать Колдуна из «Обитаемого острова». А мог бы — Г. А. Носова из «Отягощенных злом». И Банева, разумеется.

Воина света не интересует тьма или свет — его интересует блеск. Его не интересует победа (победы не бывает) — ему, как Кандиду, важно до последнего валить мертвяков. Он, как Саул, будет стрелять в Ход Вещей, зная, что это бесполезно.

Обреченная война — вот тема Стругацких; битва, где против нас — все, и ничего нельзя сделать. Вечеровский из повести «За миллиард лет до конца света» — вот самый убедительный воин блеска. Он ведет войну, но воюет не за генералиссимуса и не за Родину даже, а за природу человека, за человека как такового.

«Бог — в человеке, или его нет нигде», — сказал мне БНС в интервью 1992 года.

Так военная мифология — и прежде всего мифология Великой Отечественной войны — трансформируется у Стругацких в той же экзистенциальной плоскости, что и мифология чумы у Камю. Или, скажем, мифология партизанской войны у Василя Быкова — лучшего из советских собственно военных писателей.

Так государственная война за страну, власть, строй преобладает в личную войну за человека.

5

Последнее письмо от Бориса Натановича я получил в октябре 2012-го, за месяц до его смерти. Посылал ему вопросы своих старшеклассников, с которыми мы в курсе советской литературы дошли до Стругацких. Речь шла о трилогии «Обитаемый остров» — «Жук в муравейнике» — «Волны гасят ветер». Обсуждение было бурное. Больше всего спрашивали про люденев, новую ветвь человеческой эволюции. Стругацкий отвечал подробно и с интересом: «Люденство по наследству не передается. Возможность стать люденем — это очень редкое (один на десять миллионов) свойство человеческого генома, — что-то вроде гениальности. А как известно, “на детях гениев Природа отдыхает”. Сын Тойво не будет люденем. Привет любознательным детям».

Вообще он почти всегда отвечал на письма, и сама возможность связаться с ним была чем-то вроде контакта с идеальным миром Полдня, который раз и навсегда полюбили все его читатели; а говоря конкретнее — это была возможность прикоснуться к чему-то очень значительному и совершенному. Я избегал его беспокоить из-за ерунды, но по серьезным вопросам — все-таки отваживался. 3 октября 2009 года, например, послал ему такое письмо: «7 октября Путин собирает у себя писателей, это вдобавок его день рождения. Меня туда пригласили. Я не очень себе представляю, имеет ли смысл идти — т.е. можно ли в этой ситуации сказать ему нечто, что принесло бы пользу. А не

пойти — вроде как испугаться прямой возможности кое-что сказать вслух. Что бы вы сказали, и надо ли вообще в этом участвовать?»

Стругацкий ответил немедленно. «Идти надо обязательно.

1. Как говорил один из малолетних героев О. Генри (швыряя огрызками в какого-то деревенского олуха): “И время тратить не хочется, да жалко такой случай терять”. Контакт с тираном — событие редкостное, поучительное и вполне может оказаться многозначительным (при благополучном исходе).

2. Задать вопрос — соблазн большой, слов нет, но что делать потом с ответом? Впрочем, ответ тирана всегда обладает некоторой ценностью, — как и всякий раритет. Будучи старым коллекционером, я знаю, что говорю. Совершенно любой ответ можно будет впоследствии продать, поменять или даже заложить. Тут главное — не вляпаться в подхалимаж. Всякий вопрос тирану грешит либо подхалимажем, либо хамством. Проблема. Идеальным был бы, конечно, вопрос “Еврей ли вы?”, но достаточно ли хорошо народ знает Ильфа-Петрова, чтобы его оценить?

3. Есть, впрочем, один вопрос, на который мне было бы небезлюбопытно получить у тирана ответ: “Какая Россия, ВВ, ближе всего к некоему вашему социальному идеалу (с поправкой, разумеется, на всякие там нанотехнологии и термояды) — Петровская? Александра Освободителя? Предвоенная 13-го года? Сталинская? Еще какая-то?” Мне и в самом деле было бы крайне интересно узнать, что он об этом думает. Но этот вопрос не подходит для круглого стола, — тут надобно бы иметь пресс-конференцию или, еще лучше, беседу за рюмкой чая.

4. “Принести пользу” — и думать забудьте! Тут главное — унести ноги. МБХ об этом вовремя не подумал, и где теперь МБХ? Уж Вам-то, с Вашей любовью публично выступать, появляться там надлежит исключительно с кляпом новейшего какого-нибудь образца. Чтобы ни-ни. Ни единого слова! Ни единого желательного звука. Ну разве что честь окажется задета, но это — вряд ли. Прийти, не опоздав, сесть не слишком близко (если есть возможность выбирать), надеть самое нейтральное выражение физиономии, слушать, что говорят более опытные, и наслаждаться, слушая менее опытных. Всегда помнить, что идет сбор материала для книги “Мои встречи с цезарем” и что никто здесь ни ставить проблемы, ни тем более решать их не со-

бирается. Ирония и жалость, Дима! Ирония и жалость. “О дайте нам иронию и дайте жалость, чуточку иронии, немножко жалости”.

5. И все-таки, как хорошо, что это не приглашение на Лубянку!»

Это был единственный раз в жизни, когда я его не послушался — и он, кажется, не обиделся, потому что та встреча в самом деле оказалась бессмысленной.

...На прощании с ним народу было много больше, чем поспешили написать злорадствующие или кликушествовающие (злорадствующие писали, что Стругацкие никому больше не нужны, а кликушествовающие — что Петербург перестал быть культурной столицей). Пришли очень многие, приехали из других городов, а сколько народу приехало бы из других стран — представить немыслимо: не вина Стругацких, что значительная часть воспитанных ими читателей живет теперь в Силиконовой долине или еще где-нибудь вне Родины. Сами они даже не рассматривали вариант с отъездом, хотя как их только не вытесняли. Но тех, кто уехал, не осуждали никогда. Оставшихся было очень много, заходили они ненадолго, речей не слушали, подходили, прощались и уходили. Смерть никогда особо не занимала ни героев, ни читателей Стругацких, если речь не шла о подвиге или жертве. Смерть — обычное дело, не отменяющее сделанного здесь. Слишком много о ней думать — неправильно, трусливо, поэтому они с братом и предпочли исчезнуть совсем, не оставляя могил, чтобы «к решеткам памяти» не нанесли всяких глупостей. Будем считать, что они исчезли, как людены, — в свои миры.

А что касается речей, то сказано было много важного. Валерий Попов рассказал, что у только что вышедшего на свободу физика Данилова была заветная мечта о первом подарке на воле — книге с автографом Стругацкого. И Борис Натанович перед тем, как лечь в больницу, успел ему эту книгу надписать. Говорили Святослав Логинов, Вячеслав Рыбаков, Андрей Измайлов, рядом стояли Андрей Лазарчук, Николай Романецкий, Аркадий Рух — ученики, участники легендарного семинара, писатели и критики, знатоки и последователи.

Борис Натанович, показалось мне, мало изменился после смерти. Разве что непривычно было видеть его без очков. Выражение было его, привычное, — ироническое и сосредоточенное. С таким выражением принимают вызов. «А, вы хотите так — ну, посмотрим, посмотрим».

После его ухода жить стало горше — ушел он в самое бессолнечное время, в ноябре, в редкостно противную пору и эпоху. Но мало кто в русской литературе реализовался полней, чем он, создавший не только корпус бессмертных текстов, но и несколько поколений прямых последователей. Чувство его победы было ясным и полным. В Манеже в этот день заканчивалась выставка Завена Аршакуни — великого живописца, умершего в день ее открытия. И над Стругацким висела картина Аршакуни — крылатая Победа. Та Победа, на улице которой он жил. Та Победа, которой у него не отнять.

Фазиль ИСКАНДЕР

1

В великие писатели Искандер вышел деликатно, незаметно для других и для себя. Что скрывать, литература народов СССР в массе своей была этнографична, писателей бесстыдно преувеличивали ради новых доказательств торжества ленинской национальной политики, и хотя это всё равно было куда лучше нынешнего отката в средневековые — забота России о национальных культурах принимала подчас гротескные формы. Были великие Василь Быков, Владимир Короткевич, Чингиз Айтматов, Нодар Думбадзе, Кайсын Кулиев — но была и априорная, не вполне беспочвенная подозрительность со стороны читателя: текст, написанный республиканским уроженцем на республиканском же материале, имел серьезные шансы оказаться плохим. И даже когда Искандер, начинавший как поэт, перешел на прозу и опубликовал первоклассные вещи — сначала сатирическое «Созвездие козлотура», потом уже вполне серьезного «Морского скорпиона», — даже когда в самиздате появились неопубликованные главы «Сандро из Чегема», а первый, вдобавок ополовиненный цензурой вариант его вышел в 1973 году в «Новом мире», его готовы были рассматривать как исключительно одаренного автора, но не в одном же ряду с Солженицыным или Трифоновым! Масштаб его первым понял Юрий Домбровский, писатель не только большого таланта, но и редко соединяющегося с ним критического чутья: он поставил на Искандера, многим сказав, что это главная надежда русской прозы. Вероятно, залогом этой высокой оценки была столь ценимая Домбровским — и столь присущая ему самому — полифония, скрещение интонаций, переплетение тем. В монохромной советской литературе Искандер настаивал на обязательном присутствии трагического в любом фарсе, на комической ноте в

самом драматичном сюжете. Эта дополнительная подсветка — плюс непременное сочетание сатиры и лирики, заметное уже в его ранних балладах, — сразу выделила Искандера из блестящего ряда сверстников.

В шестидесятники он попал, но выглядит среди них чужеродно, стоит особняком — не столько по возрасту (год рождения подходящий, 1929-й), сколько по особому устройству мировоззрения. Ни к шестидесятнической эйфории, ни к шестидесятническому же отчаянию после 1968 года он не был склонен, потому что само устройство его психики иное: Искандер основателен, он сангвиник, а не холерик, и впадать в беспричинный восторг для него так же противостоит, как отчаиваться. Он кое-что повидал, за плечами у него огромный опыт народа, который видал еще и не такое, — как всякий человек традиции, он чувствует опору более надежную, чем политическая конъюнктура или личное везение. Народ — особенно малый, с богатым и трудным опытом выживания, особенно кавказский, с традицией сдержанности и этикета, — относится к современности спокойнее, без иллюзий; внешние обстоятельства мало трогают тех, кто за вечность не слишком изменился и мерками этой вечности меряет всё. И потому время Искандера наступило по-настоящему не в шестидесятые, а в семидесятые, когда были востребованы совсем иные качества, которых, собственно, он и пожелал читателю в финале лучшего, кажется, своего рассказа «Сердце» (вошедшего потом в повесть «Стоянка человека»): «Терпения и мужества, друзья». Впрочем, ведь и Трифонов, и Аксенов, и Казаков лучшее свое написали в тех же семидесятых, когда многое виделось лучше, трезвей, точней.

Подлинный же масштаб Искандера стал ясен во второй половине восьмидесятых, и связано это было не столько с полной публикацией трехтомного «Сандро», сколько с возвращением России в мировой контекст. В силу разных обстоятельств она из него выпала почти на сто лет: дело было не в железном занавесе — сквозь него многое пробивалось, — но в специфике советской жизни, вызывающе непохожей на прочую. У советских были свои проблемы, мало понятные за границей, — нам же казались надуманными роковые вопросы, терзавшие европейцев, американцев, латиноамериканцев... Только в восьмидесятых вдруг оказалось, что и России — тогда еще СССР — предстоит столкнуться с главным вопросом XX века, а именно с противостоянием модерна и архаики, с возможностью (или

невозможностью) сосуществования архаических и христианских культур, с вечным антагонизмом Востока и Запада. У нас всё это либо принимало специфические формы, либо отсутствовало вовсе — поскольку СССР поставил вне закона национализм и упразднил религию, оставив ей чисто представительские функции. В восьмидесятые на нас лавиной обрушились проблемы, над которыми Запад бился в последнее столетие, — и главной из этих проблем оказалась пресловутая несовместимость христианства и варварства, а также неистребимое противостояние Востока и Запада. Оказалось, что «с места они не сойдут» даже в эпоху глобализации; что до конца истории еще куда как далеко; что после развала и краха СССР Запад лицом к лицу оказался с варварством куда менее цивилизованным и более опасным — и 11 сентября 2001 года доказало это окончательно. Впору было закручиниться по империи зла, противной, нет слов, но предсказуемой и уже довольно травоядной.

Архаика, в общем, хорошая вещь — в том смысле, что для архаического характера священно понятие чести, незыблема внутриклановая (родственная, земляческая) солидарность, сказанное слово весит не меньше, чем сделанное дело... О неизбежности поголовного увлечения архаикой в поисках новой серьезности говорил незадолго до смерти Илья Кормильцев — и оказался прав: разочаровавшись в западной цивилизации, которую сегодня лишь весьма условно можно назвать христианской, интеллектуалы еще в конце шестидесятых обратились к Востоку в поисках ответов. Отсюда почти поголовное полевание западной профессуры, сочувствующей палестинцам больше, чем израильтянам; отсюда любопытство к Африке, мода на латиноамериканскую прозу, дзен, Индию и Китай, на возврат к природе, бегство от растленной цивилизации... Всё это очень мило — и, может быть, неизбежно; но нельзя не увидеть в этом отката назад. Парадокс заключается в том, что Маркес, который на пике этой моды и сделался нобелевским лауреатом (1982), как раз доказывает обреченность той самой архаики, пагубность изоляции, замкнутости, циклического развития — об этом не только «Сто лет одиночества» с их великой и пророческой последней фразой, но и «Осень патриарха» с той же ненавистью к бесконечному, вязкому времени. С Маркесом, кстати, вышло интересно: они оба с Искандером родились 6 марта, с разницей в год. Однажды Искандеру прислали рецензию на переведенную в Штатах книгу его повестей. Чтобы прочесть ее лично, он

титаническим усилием вспомнил изученный когда-то английский — «но результат того стоил», усмехался он в интервью. В рецензии было написано: «Всюду слышим: Гарсиа Маркес, Гарсиа Маркес... Между тем Фазиль Искандер не хуже, а в лучших своих сочинениях значительно превосходит его».

Так оказалось, что всю свою жизнь Искандер пишет, в общем, на главную тему последнего столетия человеческой истории. Главное противостояние — не между капитализмом и коммунизмом, которые обречены конвергировать и во всяком случае договороспособны, а между двумя типами цивилизаций. Искандер первым в XX веке вдумчиво и глубоко описал кавказский характер и попытался нащупать его перспективы. Он показал и его силу, и его слабость, и тенденцию к вырождению, и шансы избежать этого вырождения. Главное же — он нащупал возможность компромисса, некоей общей для почвенников и западников святыни. Это — идея дома, одинаково важная и для Востока, и для Запада. Дому как оплоту морали, совести, чести посвящена последняя крупная проза Искандера, «Софичка». Вероятно, в современной русской литературе мало найдется текстов, над которыми плачешь, — но финал, в котором Нури в кухне Большого дома смотрит на кривотрубные пароходы, нарисованные им в детстве на стене, без слез читать не сможет и самый сдержанный читатель. Помнится, я спросил однажды Искандера: «Ведь это выдумать нельзя, скажите, вам рассказал кто-то?» — «Нет, корабли я выдумал».

Это в «Софичке», самой поздней и, вероятно, лучшей своей повести, написанной с той простотой и стремительностью рассказа, какие встречались разве у позднего Толстого да в Библии, — Искандер спел гимн огню, очагу, идее дома:

«Вполне вероятно, что идея дома впервые возникла в голове человека у костра. Сначала крыша, чтобы защитить костер от непогоды, а потом по той же причине и стены, а потом человек назвал домом место, где его костер защищен со всех сторон, и сам он защищен в том месте, где защищен костер. Идея дома — костер. Хозяин идеи — костер. Путем не слишком долгих манипуляций в историческом плане цивилизация незаметно изгнала из дома костер. Хозяина дома изгнала из дома, выдав дому некоторое количество удобных заменителей костра.

Что же сейчас собирает семью и близких семье людей вместо домашнего очага? Алкоголь или телевизор. Иногда,

как бы чувствуя собственную недостаточность, они действуют вместе. Люди пьют и одновременно посматривают телевизор. Или смотрят телевизор и одновременно попивают. Кайф? Диалог в семье заменился монологом телевизора. У очага мы жили сами, а теперь вынуждены жить отраженной в стекляшке чужой жизнью, в которой ничего изменить нельзя.

И потому так радует нас, как начало нашего выздоровления, живой огонь костра, выжигающий из наших душ мусор суетных и тщеславных забот. И да здравствует костер с печеной картошкой, с ухой или шашлыком! Да и без всякой еды радует нас вечно молодое, веселое пламя, мы тянем к его струям руки и, может быть, сами того не осознавая, молимся:

— Господи, вот мы снова у костра, с которого всё начиналось. Мы забыли все неудачи и все несправедливости нашей жизни! И ты забудь! Мы забыли позор нашей истории и наш собственный позор! И ты забудь! Дай, Господи, грешному человеку еще одну попытку! Господи, дай! Мы только начинаем жить! Мы у костра!»

Не знаю, было ли в русской прозе что-то лучше за последние двадцать лет. Разве что рассказ того же Искандера «Гусеницы», тоже поздний, о том, как перед самой войной 1994 года в Абхазии появилось страшно много гусениц, словно природа с ума сошла, — а скоро и люди начали сходить с ума, и молодой герой рассказа погиб, исчез бесследно.

Дом — синтез долга и милосердия, доброты и закона, компромисс для самых непримиримых. И эту идею дома, объединяющего всех, одинаково святую для кавказцев и русских, Искандер внес в русскую литературу, яростно отстаивая то самое право на дом, которое советская власть подвергла наиболее радикальному сомнению. Дом был объявлен предрассудком, рассадником мешанского быта, население распихали по общежитиям, гоняли по командировкам, по целинным землям, поэтизировали дух скитальчества, охоту к перемене мест — в то время как человек жив идеей дома, который в прозе Искандера всегда символизирует мораль, твердую и прочную основу бытия. Искандер всё отлично понимает про родной ему кавказский характер, про изнанку архаики, про ее повышенное внимание ко всему имманентному и врожденному, про ее заикленность на ритуалах — и потому предлагает усвоить лучшее, что есть в архаической культуре: понятия долга и чести. Он больше, чем кто бы то ни было, сделал для того,

чтобы одомашнить эти суровые понятия, привить их читателю в самом обаятельном варианте — через идею очага, семьи, родства. Свойствен Искандеру и культ жеста — «мир, в котором еще осталась полнота жеста, может быть и сам, по чертежу этого жеста, постепенно восстановлен во всей его полноте». Разумеется, эта склонность к жесту приводит иногда и к демонстративности, и в кавказском характере ее хватает, — но без этой склонности нет эстетики.

Искандер — мастер речевого жеста, точной фразы, афоризма, убийственной реплики; в прозе его, на первый взгляд многословной, с ее намеренными ритмическими повторами, витиеватыми описаниями и подробно-ироническими разъяснениями мелочей, без которых консервативный характер немислим, — на каждом шагу встречаются мгновенные уколы точности, эти внезапные поэтические формулы, чеканные и незабываемые. Взять хоть из той же «Софики»: «В тишине над ней долго жужжал какой-то шмель, назойливо напоминая ей о великой мелочности вечности».

2

Иные скажут: чтобы так чувствовать русский язык и выдавать порой столь внезапные формулировки — нужно знать его, как родной, и все-таки быть немного чужаком. Может быть, Искандер и впрямь лучше чувствует возможности русского языка потому, что, хоть и знал его с детства, рос в двуязычной — даже и трехязычной, считая грузинский, — пестрой среде. Во всяком случае, мелодика его прозы — кавказская, замедленная, нарочито вязкая; его слог, стремительный в описании перепалок, драк, погонь, — словно засахаривается, когда дело доходит до тостов, пейзажей, воспоминаний детства или неспешно-сладостных рассуждений о вечном.

Как хотите — мало что в русской литературе сравнится с одиннадцатой главой «Сандро». «Тали — чудо Чегема» — это ведь еще и чудо искандеровской прозы, спокойной, уверенной, сильной, как старый Хабуг и его мул, но при этом воздушной и страстной. Тот эпизод, где Тали ждет первого свидания, то отступление, когда автору среди горного леса, среди цветущей природы привиделся Бог, — проза поистине симфонического звучания; не зря Искандер высказал однажды крамольную, но абсолютно точную мысль о том, что истинная вера сродни музыкальному слуху и от морали никак не зависит.

«В этот еще свежий зной, в этот тихий однообразный шелест папоротников словно так и видишь Творца, который, сотворив эту Землю с ее упрощенной растительностью и таким же упрощенным и потому в конце концов ошибочным представлением о конечной судьбе ее будущих обитателей, так и видишь Творца, который пробирается по таким же папоротникам вон к тому зеленому холму, с которого он, надо полагать, надеется спланировать в мировое пространство.

Но есть что-то странное в походке Творца, да и к холму этому он почему-то не прямо, не срезает, а как-то по касательной двигается: то ли к холму, то ли мимо проходит.

А-а, доходит до нас, это он пытается обмануть назревающую за его спиной догадку о его бегстве, боится, что вот-вот за его спиной прорвется вопль оставленного мира, недоработанного замысла:

— Как?! И это всё?!

— Да нет, я еще пока не уйду, — как бы говорит на этот случай его походка, — я еще внесу немало усовершенствований...»

Как божественно свободен, как счастлив был Искандер, когда писал это! Как передается это читателю! Какое сочетание силы и слабости, неуверенности и творческого восторга прошивает насквозь и этот фрагмент, и все его лучшие страницы! Интеллигентная походка творца — чего лучше, какой еще автохарактеристики желать?

3

Искандер не очень любил давать интервью, ибо, как уже сказано, понимал вес слова. Над бумажным листом можно думать долго, в разговоре приходится реагировать быстро. Однако в 2009 году, по случаю восьмидесятилетия, ему пришлось разговариваться; в гости к нему, с разницей в один день, явились мы с Игорем Свинаренко. Оба мы, встретившись потом, поразились искандеровской форме: 80 лет — а у него разве что чуть замедлилась речь, и прежде не слишком торопливая. Но образы, но память, но мгновенно рождающиеся формулы, но бесстрашие перед лицом возраста и обстоятельств! Вот что значит на протяжении многих лет давать голове работу: тренированный мощный мозг не желает считаться ни с возрастом, ни с грузом неизбежных тревог и разочарований. Искандер сказал много исключительно дельных вещей, но поразили меня две.

Я спросил, отчего большинство русских сатириков и юмористов — южане: Гоголь, Чехов, Аверченко, Зощенко (родился в Петербурге, но корни полтавские), Ильф и Петров, Катаев, Жванецкий, Даниеля, сам Искандер?

— Черт, забавный вопрос, мне в самом деле его никогда не задавали! Будем рассуждать. Полагаю, главная причина — некоторый шок южанина, попадающего в Россию: шок от почти всеобщей недоброжелательности. Жесткость, угрюмость... Заметьте, это ведь всё были люди из тесных и дружественных общин: все в Полтаве и Одессе знали друг друга, не говоря про Чегем. При этом Одесса или Тбилиси — отнюдь не провинция, большие города, но отчего-то на встречного не смотрят как на врага. И вот эти люди попадали в холодные русские столицы, и единственным способом смягчить их суровость представлялся им юмор — поначалу мягкий, как «Вечера на хуторе», потом всё более горький... Видимо, другого способа смягчить русскую жизнь у южан попросту не было: они — вынужденные юмористы. Потом, чуть попривыкнув, многие от юмора отходили — как Гоголь, подавшийся в моралисты.

— Откуда в России эта угрюмость?

— Полагаю, от двух причин: во-первых, не будем недооценивать климат. На большей части России он суров, обе столицы пасмурны, ветер и мороз не располагают к доброжелательству. Во-вторых, рабство: без крепостного права Россия жила пятьдесят лет. В СССР господствовал классовый подход, но существует один класс, до определения которого не додумывался никакой Маркс. Этот класс — чернь, и главная его особенность та, что в обычное время его не видно. В кризисные, переломные времена он выходит наружу, и тогда оказывается, что черни очень много. Переворот семнадцатого был классической революцией черни — рабов, для которых оптимальным состоянием является рабское, по полной их неспособности ни к какой деятельности, кроме доноительства и угнетения. Этот класс и сегодня влиятелен. Вот чернь — она и есть главный источник недоброжелательства: она ненавидит всех, кто выше, и презирает всех, кто ниже. А просто улыбнуться встречному — это для нее непредставимо.

Свинаренко — вероятно, лучший интервьюер нашего времени — спросил не без подковырки: «Вас в последнее время часто называют мудрым. В чем, на ваш взгляд, разница между мудростью и умом?»

Ответ Искандера был стремителен и блестящ.

— Умный, — сказал он, закуривая, — знает, как устроена жизнь. Мудрый же умудряется не раствориться в этом, то есть жить, мыслить и действовать вопреки этому знанию.

Лучшей формулы его литературного и человеческого успеха не придумаешь. Искандер был не просто умен — то есть не просто понимает механизмы мироустройства, — но способен сохраняться в этом потоке, не растворяясь в нем, и жить вопреки прагматическим законам. С точки зрения здравого смысла его самоосуществление и самосохранение — отдельное чудо; однако способность принимать всерьез только самые главные вещи, презрительно отменяя то, из-за чего сходит с ума большинство, выручала его многократно. Кстати, и фундаментальная проблема, над которой он бился всю жизнь, — проблема соединения архаики и современности — вряд ли волновала большинство его современников, озабоченных то нехваткой свободы печати, то дефицитами, то политикой.

В 1979 году Искандер поучаствовал в «Метрополе» — двумя рассказами, ныне классическими; после разгрома альманаха у него рассыпали все готовящиеся книги, остановили все публикации, перестали приглашать на выступления. То есть он остался без средств к существованию, с женой и маленьким сыном на руках. Он сдал квартиру и уехал жить на причитавшуюся ему писательскую дачу во Внукове — дачи, по счастью, не лишили. Дом был картонный, холодноватый даже для лета. Вдобавок Искандер начал слепнуть на один глаз — то ли от стресса, то ли от давления.

— И тут, — рассказывал он, хохоча заразительно и раздельно — ха! ха! — наступила полная беспечность. Я понял, что больше они у меня ничего не отберут и я совершенно свободен. Разве что посадят, но сажать они уже не хотели. Это вредило им самим. Было чувство, что достиг дна и можно оттолкнуться. Пожалуй, я никогда не был так весел, как в эти полгода.

(А что он делал в эти полгода? Писал «Кроликов и удавов», восхитительно беспечную вещь.)

Проза Искандера — одна из немногих опор русского читателя в современном мире, в котором всё съехало с основ и держится на честном слове. Каждое его слово — неизменно честное, веское и веселое — возвращает читателю чувство, что мир стоит на прочной опоре и никуда не денется, и усилия наши по-прежнему имеют смысл.

Всем его коллегам — в большинстве своем, конечно, младшим, ибо Искандер дожил до патриарших лет, — го-

раздо легче становилось от мысли, что каждое утро он сажился за свой письменный стол и записывал стихи, афоризмы, публицистику, а то и прозу, если повезет. В этом виделась благотворная незыблемость, но дело не только в этом. Казалось бы, он сделал достаточно — и для признания, и для бессмертия. Из мировой литературы уже не вычеркнешь дядю Сандро, восхитительного болтуна, хитреца, лентяя и труженика, ловкача и воина, танцора и пахаря; и старый Хабуг, и Тали, и даже несчастный козлотур, не дающий потомства, но увековеченный в уморительной повести 1966 года, — все теперь так же полноправны и полнокровны, как Тиль, Чичиков, Безухов, Швейк или Мелькиадес.

Но он работал — как дерево не может не плодоносить, как земля не может не родить, как гора не может не возвышаться над прискорбно-плоским окружающим пейзажем. Работа может быть естественной, как дыхание, и необходимой, как вода, — и он, вернувшись к юношескому увлечению стихами, писал совсем коротко и просто:

Жизнь — неудачное лето.
Что же нам делать теперь?
Лучше не думать про это.
Скоро захлопнется дверь.

Впрочем, когда-то и где-то
Были любимы и мы —
А неудачное лето
Лучше удачной зимы.

Василий ШУКШИН

1

Путь Василия Шукшина в русской культуре уникален. Он в каком-то смысле противоположен по вектору трагичной, но по-своему логичной эволюции Высоцкого: начал с блатных песен — кончил голосом народа, его универсальным и полновластным представителем. Шукшин, напротив, начал как голос большинства, его представитель и изобразитель — а кончил подлинно уголовной загнанностью, крайними формами одиночества и бунта. И внешне он изменился до неузнаваемости: актер с канонической внешностью советского положительного героя, надежный, добродушный, основательный, превратился в болезненно худого, резкого, дерганого, озлобленного и насмешливого. Путь от того Шукшина, каким мы его видели в «Двух Федорах», «Золотом эшелоне» и собственном его дебюте «Из Лебяжьего сообщают», — до Егора Прокудина! И это он еще Разина не успел сыграть. Страшно представить, какой это был бы Разин.

Вот почему путь Шукшина, увенчанный всенародным признанием, никак не выглядит триумфальным. Он умер знаменитым актером и режиссером, признанным и широко публикуемым прозаиком (в отличие, кстати, от Высоцкого, который так и не был легализован в главном своем качестве). А все-таки есть ощущение, что каждый новый его успех только усиливал эту затравленность, и чем дальше, тем тоскливей и безвыходней становилось всё, что он писал.

Попробуем разобраться с этой эволюцией Шукшина. Но для начала вспомним его биографию, отмеченную тем же противоречием: внешне триумфальную, а внутренне совершенно безнадежную. Кому-то кажется, что он умер на взлете, накануне окончательного всенародного при-

знания, но мы-то, читатели его прозы и зрители фильмов, понимаем, что смерть его, как и в случае Высоцкого, была почти самоубийством. И чем больше становилось, чем решительнее ширилось это всенародное признание, тем большее отчаяние ими владело, тем отчетливей ощущался тупик.

2

Биография Шукшина — опять-таки внешне — канонический путь гениального самородка. Он родился 25 июля 1929 года на Алтае (село Сростки теперь навеки связано с его именем, как Холмогоры — с Ломоносовым). Его отец прожил 21 год и был расстрелян в тридцать третьем — в коллективизацию. До получения паспорта Шукшин носил материнскую фамилию — в школе числился Василием Поповым. Окончил сельскую семилетку, поступил в Бийске в автотехникум, ушел из него, работал в колхозе, на нескольких заводах в Средней России, помотался по общежитиям, пообщался с пролетариатом, в основном выходцами из колхозов, сбежавшими оттуда, — потому что послевоенная деревня была тем еще чистилищем. Доехал до Москвы, работал в Бутове, когда его призвали в армию — в морфлот. Служили тогда четыре года, но незадолго до дембеля Шукшин был комиссован из-за язвы желудка. Вернулся в Сростки, преподавал в местной школе, директорствовал в ней, а в пятьдесят четвертом отправился в Москву поступать во ВГИК.

Почему ВГИК, тем более режиссерский? (Он думал о сценарном, но потом пошел на курс Ромма.) Отчасти, думаю, это было связано с сельским, детским отношением к кино: оно было чудом, другим миром. Литература — тоже хорошо, но кино — строительство альтернативной жизни, радикальное ее переустройство. Стоит вспомнить, чем был кинематограф для тогдашнего ребенка, особенно сельского, который от кинопередвижки балдел больше, чем от еды. Добавьте к этому оттепель, ощущение перемен, раздвинувшийся мир — уже ведь и в пятьдесят четвертом было понятно, что железный занавес проржавел. А может, он мало верил в свои литературные возможности, больше в режиссерские — потому что был по природе человеком, которого слушаются. И это был не просто авторитет силы, а какая-то скрытая значительность, что ли: Разин тоже, по легендам, был такой — атаман, иначе не скажешь.

Михаил Ромм сказал про двух своих будущих главных выпускников: обоих учить бессмысленно. Этот знает уже всё, а этот — совсем ничего. Первый был Тарковский, второй — Шукшин. Дружбы между ними не было, хотя взаимная уважительность была. Именно Ромму Шукшин показал свою тогдашнюю прозу, тот посоветовал отнести ее в журнал, и в 1958 году появился в «Смене» рассказ «Двое на телеге». Рассказ с виду очень и очень так себе, особенно если учесть, что автору почти тридцать и он навидался всякого — и токарем на заводе, и сборщиком на другом, и радистом на флоте, и учителем в сельской школе; едет идейная девушка с ворчливым стариком в ужасный дождь в соседнее село за лекарством, она фельдшер, лекарство важное, и у нее оно закончилось; старик заезжает переждать дождь и выпить самогону на пасеку, девушке тоже налили, она отогрелась — и тут старик сообщает, что сегодня они дальше не поедут, заночуют здесь. А лекарство нужно срочно, и девушка начинает на стариков — на извозчика и пасечника — попросту орать. Ей такое доверили, а она тут будет у печки греться?! Они смотрят на нее с крайним недоумением, и она выбегает под дождь, стоит там, плачет. Тогда старик-возчик выходит на крыльцо, зовет ее и запрягает снова: надо ведь, люди ждут...

Но за фасадом, напоминающим отчасти аксеновских «Коллег», проступает тут другая история, которая и делает рассказ замечательным, а Шукшина — необычным. Эта девочка, конечно, очень сочувствует дальним, но в упор не видит ближних; она любит людей вообще — на то у нее и комсомольский значок, дважды подчеркнутый как важная деталь, — но совершенно не понимает реальных, тех, кто рядом. Ведь эти старики чего только не пережили, у них за плечами столько всего — и, судя по вечной их хмурости, жизнь их колотила порядочно, а она гонит в дождь своего подневольного, приданного ей в полное владение возчика с его Гнедухой, которой тоже под ливень выползать из-под навеса отнюдь не радостно, в печальной ее кобыльей старости... Эти старики не виделись давно, вспоминают кумовьев, им есть о чем поговорить, а поскольку жизнь их отнюдь не мед, то чашка чаю с медом им сейчас очень кстати — но на нашу героиню возлагает надежды местный врач, и ради того, чтобы показать ему всю свою преданность делу, она гонит черт-те куда в непогоду вполне симпатичного, вызывающего сострадание старика. Это и есть второе дно, не ахти какое глубокое, но любопытное. Вто-

рое дно есть, но нет третьего — точнее, нет послевкусия, того главного, что должен оставлять рассказ. Шукшин потом этому научился, и от большинства его рассказов это послевкусие остается — терпкое и горькое, как от самогона и самосада. Настоящий Шукшин явился позже, и из него в этом рассказе только одна фраза: «Всё это очень походило на сказку».

Походило — но сказкой не было: это и есть автоописание творческого метода, а текст только тогда и достигает определенного уровня, когда содержит такое автоописание. Шукшин всю жизнь писал как бы сказки, иногда в совершенно лубочной технике; не зря, говорят, его сочинения нравились Проппу. То есть он берет классическую сказочную схему — и выворачивает ее наизнанку, резко меняет финал, переставляет акценты. Получается довольно жестокая пародия на классический сказочный сюжет, оставляющая читателя в горьком недоумении: то ли его обманули, то ли сам автор горько обманулся и теперь всем мстит, включая читателя; а может, это и есть настоящая правда о жизни, и с ней теперь надо как-то жить.

Все шукшинские сюжетные схемы, с точки зрения «Морфологии сказки», это сказки наоборот, где традиционная схема ломается, а обычный сказочный хеппи-энд подменяется жестокой насмешкой, иногда пародией, а иногда трагедией. «Охота жить» — классическая история про то, как добрый одинокий поселянин своим хорошим отношением перевоспитывает разбойника. Но у Шукшина разбойник стреляет в благодетеля и не перевоспитывается. В «Крепком мужике», «Мастере», «Суразе» классический положительный герой оборачивается либо зверем, либо неудачником. «Вянет, пропадает» — история о том, как не встретились два одиночества, то есть встретились, но говорить им не о чем, и такие они жалкие оба! Только умный едкий мальчик, сын героини, всё понимает и недобрым глазком на всех смотрит. «Чередниченко и цирк» — история о том, как Иван-дурак полюбил Василису Прекрасную, но, так как он действительно дурак, она его послала в сексуально-пешеходный маршрут и, в общем, правильно сделала. Таковы все мрачные сказки Шукшина, и даже рассказ «Верую» — совсем не о том, как герой пришел к вере, а о том, как он напился да и пустился в пляску с попом. И эта пьяная пляска вместо истинной веры — отличная метафора русской жизни: тоже, конечно, красиво, а все-таки не то.

Актер он был востребованный, хотя и непрофессиональный; Ромм все-таки учил совсем другому, но Шукшина стали приглашать на роли положительных героев. Как прозаик он тоже был вполне успешен. В шестьдесят третьем выпустил первую книгу рассказов «Сельские жители» и запустился с экранизацией собственных рассказов «Живет такой парень». Там он не играл — пригласил Куравлева, потому что на роль Пашки Колокольниковца нужен был именно такой простодушный, даже придурковатый типаж. Но в «Таком парне» уже была вечная шукшинская подковырка: вот есть такой, именно простоватый, сельский малый; вот он в критический момент, совершенно внезапно, совершает подвиг и чуть было не гибнет (интересно, кстати, сопоставить проблематику и режиссерскую манеру фильмов Шукшина «Живет такой парень» и Иоселиани «Жил певчий дрозд» — придурковатый горожанин Гия у Иоселиани даже подвига не совершает, только гибнет, от него вообще ничего не остается, кроме кепки на гвозде). А как он дальше-то будет жить? Что у него там внутри, у Колокольниковца? Но это никому не нужно, и даже городская журналисточка (ее сыграла Ахмадулина, с которой у Шукшина случился кратковременный роман) ни о чем толковом не может его расспросить. Он для нее совершенная загадка, а она для него — объект эротических фантазий, но и только. Вообще представитель народа нужен тогда, когда требуется подвиг или когда надо написать о типичном представителе статью. А сам по себе он никому не нужен и не интересен, и делать ему, в общем, нечего — знай гоняй машину по большому тракту, через плоские пейзажи, через бесконечную степь, мимо редких чайных. И потому здесь уже было послевкусие — какая-то ровная, как эта степь, загадочная тоска.

Почему Шукшина любили поначалу — очень понятно. Он был как Горький — пророс к нам из толщи, из гуши и сейчас расскажет нам, как эта толща живет. Поначалу его карьера складывалась очень благополучно; он написал даже роман, который был совершенно не в его стиле и вкусе, но без большого романа молодой талант как бы не получал окончательной легитимации. Роман, однако, странный: слишком традиционный по фактуре, как писал Лев Аннинский, и слишком революционный по проблематике. Формально «Любавины» — текст из того же разряда, что и кано-

нические для советской прозы «Строговы» Маркова: роман о революции, Гражданской войне и классовой борьбе в деревне. Начало действия — 1922 год. Зачин традиционный, восходящий ко всем советским крестьянским эпосам и прежде всего к «Тихому Дону»: «Любавиных в деревне не любили. За гордость». Картины сельского быта отсылают к тому же источнику: «Завтракали все вместе. Во главе стола — Емельян Спиридоныч. По бокам — сыны. Ели молча, аккуратно и долго. Сперва была лапша с гусятиной, потом жареная картошка со свиной».

История о раскулачивании спесивого рода Любавиных, вступивших в борьбу с якобы сельскими учителями, а на самом деле гэпэушниками, — вполне кинематографична, с виду традиционна, но на деле загадочна. Шукшин отца почти не помнил, но по рассказам матери это был человек угрюмый, неласковый, страшно сильный, не любивший ни попов, ни большевиков. Аннинский полагает, что Разина своего Шукшин писал с него — каким предполагал; в «Любавиных» Макар как раз такой. Там много, кстати, и других его будущих героев — сельских чудиков, талантливых и неуживчивых. Правда, написано всё это еще не шукшинским языком — таким, что ли, осанистым и кряжистым, каким полагалось писать сибирские эпопеи с густым бытом. Первый том романа был сначала одобрен, потом отвергнут «Новым миром», в результате появился в «Сибирских огнях» и отдельной книгой; как ни странно, большинство рецензентов рукописи — писатели почвенного клана — книгу как раз пытались зарезать. Придирались они к мелочам: сапоги, мол, в избе не дегтярят, дробовых, мол, обрезов не бывает — и эти придирки маскировали главный предмет их недовольства: Шукшин писал не ту деревню, какую им хотелось. Не идиллическую, как у одних (условно-белых) и не бунтарскую, как у других (условно-красных). А какую-то третью, таящую совсем другие чувства: сила в ней есть, но зависеть она ни от кого не хочет и почти ни в чем себя не проявляет. Иногда устроит бунт, а потом опять ходит тихая, молчаливая. Никого не любит.

Вторую часть «Любавиных» Шукшин написал, но печатать не стал. Придумал очень интересный ход — примерно как у Пристли в пьесе «Время и семья Конвей»; там первый и третий акты происходят в прошлом, а второй в будущем, чтобы видно было, чем всё кончилось. Тогда третий акт, с возвращением в прошлое, смотрится уже совсем по-другому: понятно, как плохо всё будет, но ничего уже не из-

менишь. Шукшин отнес действие второго тома не к тридцатым, как предполагалось, а к пятидесятым, то есть минуя террор и войну; герои почти все новые, только с прежними фамилиями, и мы понимаем, что это другие люди, люди без корня. Получился бы — если б он тогда решился эту вещь напечатать — стереоскопический эффект: вот что выросло на этом пепелище. Издал он из всего второго тома только одну небольшую часть — повесть «Там, вдали», не вызвавшую почти никакого отклика и сегодня, кажется, забытую. А между тем повесть сильная и печальная. Там главный герой, Петр Ивлев, мужик задумчивый, несколько платоновский, влюбляется в красавицу Ольгу, а чего нужно Ольге — непонятно.

И всем героям Шукшина нужно непонятное, и всё это потому, что они люди без корня, с перебитой историей, с разрушенной преемственностью. Что-то такое случилось — то ли большевизм, то ли крепостничество, — что своей воли у этого народа нет, всё время ему мешал какой-то внешний враг, но не иностранный, а иноприродный. Своей бы волей жить и жить, но не получается. А по чужой — и работать неинтересно, и песни не поются. У Шукшина было несколько попыток ответить на вопрос об этом враге. И великим писателем он стал именно потому, что попытки эти вывели его на совершенно новое знание о России. Прежними ответами он не удовлетворился и потому ни в стане горожан, ни в стане деревенщиков своим не стал.

4

Обычно на вопрос о причинах российского неустройства отвечали так: с точки зрения горожан, виноваты во всем социальные условия; с точки зрения деревенщиков, виноваты были горожане.

Вопрос об отношении Шукшина к городу — серьезный и непростой. Из некоторых рассказов, главным образом ранних, — ну, скажем, из автобиографического «И разыгрались же кони в поле» — вроде как видно, что города он не любил или по крайней мере не принимал. Но считать, что город во всем виноват, настоящий сельский житель не может, потому что в этот город он всегда стремится и в конце концов переезжает. Он мучительно тоскует по Родине, по косьбе и песне, и эти штампы иронически обыгрываются в зачине жесткой пародийной ленты «Печки-лавочки». Как раз эта черная комедия, которую Шукшин считал

своей лучшей киноработой, знаменует собой поворот в его творчестве: это издевательство над попыткой решить русский вопрос простейшим способом, перевалив всю вину на горожан, сквозь высокомерных и ленивых. Иван и Нюра, отправляющиеся с Алтая на курорт, — герои для Шукшина новые: это умные, хитрые, насмешливые крестьяне, которым претит городское представление о народе. Они не терпят ни снисходительности, ни умиления. Они простодушны, конечно, поскольку доверчивы — но ничего идиллического в них не осталось, они сложнее и дальновиднее, чем принято думать. Живут они, правду сказать, неважно — отсюда и насмешка в ответ на вопрос городского профессора: что, спрашивает он, весело живется? Уж куда веселей, отвечает Иван, бывало, целый день с утра как примемся хототать, всей деревней смеемся, водой отливают!

Городские, конечно, у Шукшина часто выглядят хлявщиками, почти сплошь спекулянтами, в лучшем случае самодовольными наглецами, но беда России не в них, и большинство его героев — это именно деревенские, перебравшиеся в город, так и не освоившиеся в нем. Те дураки, которые считают городских главными виновниками собственной неудачливости и вечно упрекают их в высокомерии, выведены в образе Глеба Капустина из хрестоматийного рассказа «Срезал». Тут все хорошо: и городские, у которых не ладится разговор с прежними одноклассниками, и сами эти одноклассники, которые изрядно оскотинились за двадцать лет, и Глеб Капустин, который прежде всего жесток, а потому никак не тянет на выразителя авторской позиции. Вот этот «срезальщик», который, к радости недолголюбивающих его односельчан, хамит приезжим, — это в известном смысле автопортрет Шукшина, но автопортрет недружественный, враждебный, даже, пожалуй, самоубийственный. Это и есть поздний Шукшин.

Большевики не виноваты, потому что — это и в «Любавиных» видно — до всяких большевиков деревня была расколота, и одни других страстно ненавидели. Не большевики ведь начали Гражданскую войну — они ее только выпустили наружу. Горожане не виноваты, потому что горожане — это бывшие селяне. Виновато нечто иное, лежащее глубже, и ответ на этот вопрос дает роман-сценарий, или киноман, «Я пришел дать вам волю». В самом его названии читается горький, невысказанный вопрос: «А вы?!» И сценарий об этом, как и поэма Есенина «Пугачев». Я вам волю дать хотел, а вы меня же — вязать?! Вся история эта,

которую Шукшин хотел любой ценой поставить, а потом с кино завязать вовсе, — она как раз про то, что воля не нужна. Что тех, кому она нужна, — единицы. А большинство, конечно, и песни потом сложит, и будет петь их в любом застолье — но подниматься вслед за атаманом не хочет и при первой возможности его предаст. Для Шукшина это была работа принципиальная, он и сыграть главного героя хотел сам, и только потому согласился играть у Сергея Бондарчука в фильме «Они сражались за Родину», что надеялся с помощью Бондарчука и Шолохова эту картину пробить. Шолохов, думаю, уже мало что понимал, но масштаб шукшинского таланта был ему виден. А Бондарчук твердо обещал помощь — и, думаю, сдержал бы слово, но Шукшин до запуска картины не дожил, умер во время съемок шолоховской экранизации в сорок пять лет.

5

История Разина была более прямой, более наглядной версией современной притчи про Егора Прокудина, которую Шукшин не то чтобы не любил, но как-то не принимал всерьез. Для него это был способ укрепить статус, не более того. «Калина красная», в принципе, обычный лубок, в этом жанре он работал часто и с удовольствием, но главным для себя его не считал. Показательно тут то, что народный герой, который в «Таком парне» был еще вполне себе балагуром и свойским малым, а в «Печках-лавочках» обычным законопослушным крестьянином, едким, насмешливым, но опять-таки свойским, — становится уголовником; и не потому, что Прокудин оторвался от корней и уехал в город, а потому, что в деревне ему делать нечего. Да и в городе, как показывает знаменитая и лучшая в фильме сцена «Народ для разврата собрался», — тоже. Он принадлежит к той породе, которой в стойле тесно. Он человек талантливый, насмешливый, умный, и путь ему один — в преступники. А оттуда уже не вернуться — убьют свои. Вот эта метафора — «убьют свои» — она для Шукшина довольно значима: это не внешние враги и не социальные условия, это просто с народом что-то такое случилось, он отторгает, выкидывает из своей среды, а потом и убивает всех, кто не умеет жить со всеми и как все.

Об этом странном и роковом изменении в народном духе тогда же спел Высоцкий в песенной дилогии «Очи черные». «Что за дом притих, погружен во мрак, на семи лихих,

продувных ветрах?» А это теперь такая Россия. А где же она настоящая? Она, говорят, была когда-то, но закисла, заболотилась, «затарилась, затюрилась, зацвела желтым цветком», как сказал тогда же Аксенов в «Затоваренной бочкотаре». А когда же это с ней случилось? А вероятно, тогда, когда она не захотела воли, когда страх в ней оказался сильнее ума и свободолюбия, когда она выбрала воздержание от истории вместо делания истории — и с тех пор пошла по кругу, сжирая всех своих лучших сыновей примерно в одном и том же возрасте. Она их страстно любит и посмертно чтит — но сначала все-таки съедает.

Когда именно Шукшин начал это понимать, когда в его творчестве вместо ровной силы зазвучала надорванная струна, трагическая и насмешливая нота? Может быть, когда он начал сталкиваться с цензурой — и в кино, и в литературе; или когда нравы кинематографической среды — вообще-то более лояльной к таланту, более братской, чем писательская, — внушили ему мысль о всеобщей зависти и высокомерии; а может быть, с каждым новым приездом на Алтай он всё лучше понимал, до чего деревня не похожа теперь на прежнюю, до чего она выродилась. Шукшин был самым отчаянным и даже, пожалуй, злорадным разрушителем мифа о сусальной России — точнее, летописцем того, как есенинщина переходит в уголовщину, как патриотическое сливается с блатным; но где настоящая Россия — он не видел, и никто не видел. Где-то она, несомненно, была, если рождала таких, как Шукшин, — но когда, в какой момент сбилась с панталыку, мы и сегодня сказать не можем. В сказке «До третьих петухов», опубликованной посмертно, Шукшин с настоящей, адской злобой высмеял всех: и почвенников-патриотов, и западников-профессоров, — но Иванушка его теперь живет только в книжке, в библиотеке, и оживает только по ночам. Это вырождение мифа неизбежно там, где людям не нужна воля — ни в философском смысле, как желание, ни в фольклорном, как свобода. Сами выбрали и сами кушаем.

Конечно, рано или поздно этот морок закончится, и тогда, как называется его последняя повесть, «А поутру они проснулись». Но что тогда будет — мы не знаем, потому что вещь эта незаконченная. И пока у нас вместо чувства Родины — только чувство неутолимой тревоги, сосущая пустота, настырное беспокойство, которое заставляет одних спиваться, других продаваться, а третьих раньше срока помирать, оставляя по себе три тома очень хорошей прозы.

Под занавес предметом нашего рассмотрения станут два почти одновременно написанных рассказа двух знаменитых, но редко сопоставляемых Василиев: «Дикой» Василия Аксенова (1965) и «Упорный» Василия Шукшина (1973). Что такое для истории, тем более недавней, восемь лет — особенно в том вязком времени, которое уже тогда называли застойным?

Шукшин старше Аксенова ровно на три года. Были ли они знакомы? Это кажется почти неизбежным: оба были знаменитыми и, думается, лучшими новеллистами своей эпохи; оба работали в кино (Аксенов даже снялся в экранзации собственного «На полпути к Луне», но альманах по трем его рассказам лег на полку); оба были влюблены в Ахмадулину, причем Шукшин, снявший ее в «Таком парне», даже и неплатонически, о чем язвительно сообщил тогдашний ахмадулинский муж Юрий Нагибин. Оба вращались в одном, весьма тесном кругу московской литературной богемы, оба периодически уходили в запой и одновременно наглухо завязали (Шукшин — в 1968-м, после рождения младшей дочери, Аксенов — в 1969-м, после нескольких тяжелых срывов) — а между тем нет ни только ни одной совместной фотографии — может, где-то есть? вот посмотреть бы! — но и ни одного мемуарного свидетельства о их контактах. При этом в критических статьях о русском рассказе их нередко перечисляли через запятую. Вот странность — что угодно можно себе представить в бурные шестидесятые и пьяные семидесятые, но совместно пьющих Аксенова и Шукшина — никак. В аксеновском алкоголизме многое было от праздника, карнавала, в шукшинском — от трагедии, он пил с надрывом, и уж кем-кем, а компанейским человеком не был. Взаимных отзывов — во всяком случае публичных — не сохранилось: непубличные слышал общавшийся с обоими Евгений Попов. В интервью на шукшинском фестивале он рассказывал:

«У меня два учителя — Аксенов и Шукшин, два Василия. Причем я с Аксеновым беседовал много о Шукшине.

— А что Аксенов говорил о Шукшине?

— Что он замечательный писатель, но темный человек. Темный. Я ему доказывал, что это не так. Посмотри, говорил, у тебя в рассказе “На полпути к Луне” Кирпиченко — совершеннейший шукшинский чудик. Я думаю, что Аксенова в какой-то степени убедил, я ему говорил: “У вас

даже биографии одинаковые. У тебя родители сидели оба, а у Шукшина отца расстреляли. А то, что темный он, — что же он, темный, такие фильмы снимал?»»

(Два учителя — Аксенов и Шукшин — высказывание обязывающее, и легко было бы сострить на тему «у семи нянек...», но боюсь, речь тут о более глубокой драме. Шукшин и Аксенов — две России — не очень-то совместимы в одной системе ценностей. Но это я уже начинаю анонсировать выводы, к которым читатель должен прийти самостоятельно. Под «темнотой» Аксенов разумел, конечно, не малообразованность, а шукшинскую глубокую недоброжелательность, даже озлобленность, о которой сам Попов говорит выше.)

В книге об Аксенове, состоящей из диалогов двух его младших друзей — Попова и Кабакова, — есть единственное известное мне внятное сопоставление великих тезок:

«Е. П.: Вот Аксенов — это драма, а Шукшин — все-таки трагедия. “Жена мужа в Париж провожала” — трагедия, а “На полпути к Луне” — драма. И вообще — у Шукшина в рассказах такое творится, если хорошенько приглядеться! (...) Ты представляешь, как бы Шукшин написал рассказ по аксеновскому сюжету? Ну вот, например (из “Ожога”), как два мужика спьяну покупают у буфетчицы бутылку дорожного коньяка “Камю”, буфетчица очень довольна, что наконец какие-то дураки взяли бутылку, которую она год никому не могла втюхать. Тем не менее она тут же звонит куда надо и стучит на подозрительных проходимцев с деньгами. Ведь это вполне мог бы быть рассказ, написанный Шукшиным.

А. К.: Шукшин — реалист, а Аксенов — романтик. И я тебе знаешь, что скажу? То, что пытался излагать деликатно, ляпну попроще и поглубже. У образованных, которые с одними бумажками работают, кругом вообще всё прекрасно. А простой человек, который вкалывает на земле или на заводе, — у него более трезвый, более холодный, более реальный взгляд на жизнь. Так всегда было».

В этом замечании Александра Кабакова уже есть все предпосылки для верного понимания таинственного диалога, который случился между Аксеновым и Шукшиным в их рассказах о гениальном сельском самородке и вечном двигателе. Допустить, что Шукшин не читал «Дикого» и ответил на него бессознательно, очень трудно: рассказ, как вся тогдашняя аксеновская новеллистика, появился в «Юности» и был даже торжественно включен в юбилейный

сборник к десятилетию журнала (после чего долго не перепечатывался — напечатать такое даже год спустя было уже непросто). Если же это совпадение непреднамеренное, — «тогда, друг мой, еще чудесней», по-кушнеровски говоря; но тогдашние кумиры следили друг за другом внимательно и ревниво.

Фабулы сходны — сельский самородок изобретает вечный двигатель, — но оркестровка резко индивидуальна: у Аксенова Дикой появляется в последней трети рассказа, а первые две повествуют о возвращении в родные места — чисто посмотреть, после сорока лет разлуки, — персонального пенсионера, проживающего ныне в Новых Черемушках, свежестроенном и комфортном московском районе. В рассказчике по имени Павел опознаётся отец Аксенова — бурная революционная молодость (с непременными теплушками, вшами, влюбленностью в красавицу-комиссаршу, интеллигентную дочку директора гимназии), крупная должность и личный «форд», ожидаемый и всё равно внезапный арест, лагерь, ссылка, полная реабилитация, беспокойная — ибо равнодушная — старость под опекой дочери и зятя (в зяте вроде как угадывается Василий Павлович, много разъезжающий по заграницам и, на взгляд старика, чересчур насмешливый; в рассказе они с женой фигуристы). Старик осматривает ничуть не изменившиеся родные места, встречается с товарищами детских игр (которые знают о нем только то, что он сел, — здесь точно угадано крестьянское внимание к главному и самому травматичному, а возможно, и оттенок легкого злорадства: высоко залетел — больней падать, как говорила рассказчику еще его мамаша, отказавшаяся сесть в «форд» при посещении сына в середине тридцатых).

Вся эта неизменная сельская жизнь, в которой, однако, старик въедливо подмечает различные неурядицы, низкую и нерациональную оплату труда, скудость на грани нищеты, описывается с обычным аксеновским умилением, без злости; даже в «Острове Крыме», в знаменитой сцене с кликушей в автобусе, ужаса и умиления поровну. Но ближе к финалу старик Павел, успевший с ветеранской своей партизанностью во всё вмешаться и сменивший городскую шляпу на сельский картуз, встречает вдруг Дикого — теперь тоже старика, а когда-то сельского мальчишку Адрияна Тимохина, который всё что-то ладил у себя в сарае из ремней, дощечек и колес, а злые сверстники напали на него и всё изобретение разорили. Дикой так и прожил всю жизнь в

колхозе, в одиночестве и бедности. (Тут просматривается еще один диалог с современником — убогая, неприглядная, даже зловонная изба Дикого напоминает жилье Матрены из солженицынского «Двора»; сам Дикой такой же болезненный, одинокий и нищий, как она; полемика вполне сознательная — у Солженицына рассказчик радостно отмечает, что в избе нет радио, а у Дикого оно как раз есть, и наполняет убогую избу звуками огромного мира.) Глядя на Дикого, его скудное жилище и одинокую жизнь, рассказчик несколько раз радостно замечает, что свою-то биографию, даже и столь бурную, он всё равно не променял бы на это тихое сидение в рязанской избе, — но тут Дикой ведет его в сарай, а в сарае, представьте себе, «я увидел ту хитрую машину, которую когда-то мы разломали в баньке. Конструкция была всё та же в принципе, но только более сложная, более величественная. Машина была в движении, вращались колеса, большие и малые, бесшумно двигались спицы-рычаги, тихо скользили по блокам ременные передачи, и только слабо пощелкивала маленькая дощечка».

— Зачем это? — спрашивает Павел.

— Просто, Павлуша, для движения, — отвечает Дикой, и глаза его «страшно сверкнули».

— Давно ты ее пустил?

— Очень давно.

— Что же это? Вечный двигатель? — спрашивает Павлуша, холодея.

— Кажись, да, — шепчет Дикой.

При всех штампах — неизбежных и, вероятно, намеренных, как бы убаюкивающих сознание цензора и чересчур пронизательного читателя, — мысль аксеновского рассказа глубока и неочевидна. Пока на поверхности бурлят страсти, русская жизнь движется благодаря вечному двигателю крестьянского быта и — глубже — благодаря святости отдельных «тихих людей», праведников, как у Солженицына, или фанатичных изобретателей, как у Аксенова. Проблема в том, что эта вечность, — которую они обеспечивают своим подвижничеством, — грязна и малопривлекательна, и Павел вздрагивает от ужаса, представив, что мог бы прожить такую жизнь, никуда из своего Боровского не уйдя. Это вечность, да, — но на хрена, собственно, такая вечность? «Постоянство веселья и грязи», да и веселье, прямо сказать, проблематичное. Сельская жизнь у Аксенова почти так же идилична, как в напечатанной три года спустя «Бочкотаре», — но «Бочкотара» уже чистое издевательство.

С Боровским ничего не делается, и не сделаешь с ним ничего, ни утопия, ни антиутопия тут не сбудется, — но умиляться этому, если честно, хорошо вчуже.

В рассказе Шукшина, прямо он отвечает Аксенову или нет, русский вечный двигатель остановился; точнее, он и не двигался.

Изобретатели похожи даже внешне. Дикой выглядит непривлекательно: «Лик его был бугрист и неотчетлив, выделялись крупный нос и густейшие полуседые брови, из-под которых лишь изредка поблескивала капельная голубизна... Был он мало опрятен, кое-где серая его туалетно-норовая рубашка была порвана, а кое-где зашита грубыми стежками, а в уголках его рта запеклась слюна. Словом, не ахти какой приятный человек сидел передо мной». Моня Квасов значительно младше, ему 27, он тоже одинок (живет с бабкой), неухожен и бугрист: «Моня был белобрыс, скуласт, с глубокими маленькими глазами. Большая нижняя челюсть его сильно выдалась вперед, отчего даже и вид у Мони был крайне заносчивый и упрямый». Правда, новый праведник уже не может быть тихим святым — он обязан быть фанатиком: если Моне втемяшится какая мысль — «колом ее оттудова не выбьешь», как об этой черте своих мужиков за сто лет до Шукшина писал Некрасов. Впрочем, поскольку во всех шукшинских чудиках есть авторские черты — Шукшин спешит своего «Упорного» оправдать: «Вся-то строптивость Мони, всё упрямство его — чтоб люди не успели сделать больно, пока будешь корячиться перед ними со своей доверчивостью и согласием». С таким недоверием окружающих сам Шукшин, тоже самородок, сталкивался слишком часто: помните, кого не хотел Ромм брать на свой первый курс 1954 года? Двух знаменитейших выпускников — Тарковского и Шукшина.

Моня начал делать свой двигатель потому, что прочел книжку о принципиальной невозможности вечного движения. Он стал по ночам задумываться о вечном двигателе на основе колеса — ему сразу представилось именно колесо, и цикличность, замкнутый круг русской жизни тут пойманы безупречно. Наконец он выдумывает конструкцию колеса, которое бы само себя вертело, и хочет ею с кем-либо поделиться; в рассказе действуют три образованных эксперта — инженер, его жена-учительница и учитель физики. Диалог Мони с инженером несколько напоминает разговор Глеба Капустина с заезжим математиком, бывшим односельчанином, о шаманизме:

«— Как сейчас насчет этого думают?

— Да кто думает-то? — стал раздражаться инженер.

— Ученый мир... Вообще. Что, сняли, что ли, эту проблему?»

Инженер резко осаживает Моню, говоря, что тот зря проучился девять лет (в школе и техникуме), а потом уезжает на мотоцикле. Не найдя понимания у первого слушателя, Моня идет к следующему — раз инженер уехал, пусть чертеж рассмотрит его хорошенькая жена, математик. Жена тоже уверена: «Не будет колесо вращаться». Но именно она задает главный вопрос:

— А вам нужно, чтобы оно вращалось?

Вопрос этот на первый взгляд то ли наивный, то ли издевательский (хотя она как раз трогательно серьезна). Тут мы и догадываемся, что речь не столько о вечном двигателе, сколько о мироустройстве, о Монином мироздании, которое почему-то не хочет крутиться — а ему надо, чтоб крутилось. Моня не хочет, чтобы умирала его бабка, вечно ведущая разговоры о смерти (хотя она на самом деле крепкая, жилистая, даже веселая старуха); хочет, чтобы стояла изба, давно обветшавшая; вообще хочет, чтобы его сельский мир крутился — а между тем его явно слишком многие приговорили, и злость на этих людей становится вечным двигателем его собственной жизни. Почему надо похоронить проблему? (С той же злостью герой другого семидесятнического текста — самодетельный мыслитель Сапожников из романа Михаила Анчарова «Самшитовый лес» — набрасывался на теорему Ферма.) Почему никто не верит в то, что эта жизнь, окружающая Моню, кому-то нужна? Вам нужно, чтобы она вращалась?

Потом доброжелательный учитель, из поволжских немцев, объясняет самородку, что колесо у него покрутится да и встанет — из-за силы трения. Моня не верит, сооружает свой двигатель (разобрав для этого велосипед) — и убеждается, что ничего не крутится. Он уже и руками раскручивает свой маховик — а всё без толку. Здесь у Шукшина вечный его инвариантный сюжет — человека, полного радости от собственных, пусть и ничтожных, открытий и свершений, тормозит всё то же трение: злость и душевная глухота окружающих («Шире шаг, маэстро!»), бюрократия и тупость начальства («Мастер»), пошлость («Сураз»). В рассказах Шукшина вечно кто-то кого-то «срезает», самородку не желают верить, самодетельный художник подвергается разносу профессионала («Пьедестал») и даже мещанина-

дурака с его единственным в жизни романтическим порывом («Чередниченко и цирк») ужасно жалко. Видимо, это трение — его личная, слишком давняя боль (в кинематографе он чаще сталкивался с цензурой, чем в литературе, и высокомерие коллег — реальное или кажущееся — его тоже изводило). В конце концов вся подлинная Россия истерлась, истратилась в этом противодействии; вечный двигатель тоже останавливается.

Правда, к рассказу — трудно понять, для самообмана или для отвода потенциальных критических упреков в чрезмерном пессимизме, — приделан такой оптимистический как бы хвост: вечный двигатель Квасова не состоялся, но вокруг-то продолжается вечное движение! «От реки не исходил покой, она чуть шумела, плескалась в камнях, вздыхала в темноте у того берега... Всю ночь чего-то беспокоилась, бормотала сама с собой — и текла, текла. На середине, на быстрине, поблескивала ее текучая спина, а здесь, у берега, она всё шевелила какие-то камешки, шарилась в кустах, иногда сердито шипела, а иногда вроде смеялась тихо — шепотом». Река течет, солнце встает, жизнь, тек-скетъ, продолжается, и Моня начинает даже строить планы: «Надо жениться на какой-нибудь, думал Моня, нарожать детей — трех примерно и смотреть, как они развиваются. И обрести покой, ходить вот так вот — медленно, тяжело и смотреть на всё спокойно, снисходительно, чуть насмешливо».

Но ведь если герой обретет покой, встроившись в это вечное течение жизни, — разве это не будет остановкой, гибелью, сдачей на милость тому самому трению? И разве вечный двигатель солнца, которому он умиляется в конце, заменит ему ту идею, над которой так добродушно посмеялся учитель? Это ранний Шукшин времен «Любавиных» еще утешился бы этим круговращением жизни; а позднему — резкому, исхудавшему, постоянно раздраженному, озлобленному на всех, кроме ближайшего круга, — такой финал не мог не показаться компромиссом: «Солнце всходит и заходит, всходит и заходит — недосягаемое, неистощимое, вечное. А тут себе шуруют: кричат, спешат, трудятся, поливают капусту... Радости подсчитывают, удачи. Хэх!.. люди, милые люди... Здравствуйте!» Это — подлинный голос упряма Квасова? «Радости подсчитывают, удачи»... Что тут хорошего?

Двигатель русской жизни остановился. И то вечное движение — неосмысленное, машинальное, — которым окружена эта роковая неподвижность, лишь подчеркивает

ее. Природа движется, а человек в ней застыл; и эта природная вечность — не утешение, а живой укор. Поистине, романтик Аксенов верил в то, что русские колеса не остановились, шуршат приводные ремни, шелкает дощечка, отсчитывая годы; реалист Шукшин видел, что всё ушло в трение, и единственное, что удалось Моне Квасову, — сломать велосипед. Это лучше, конечно, чем изобретать его, но тоже, если вдуматься, не шибко радостно.

Любопытно, что оба названия — прилагательные (хорошо, субстантивированные), и оба не слишком комплиментарны. Один — Дикой, нелюдимый, одинокий, безумный; другой — не «упрямый», а именно «упорный», что ассоциативно включает в себя и «упертый», и «упоротый». Но у Аксенова эта дикость спасительна — ибо сохраниться и реализоваться может только тот, кто не дает себя «сдвинуть». Упорство Мони Квасова не сулит ему ничего хорошего — жизнь, по Шукшину, всегда таких обламывает. Женится, успокоится, станет обычным тяжелым человеком без порыва, с насмешливым взглядом. И никакого уже тебе двигателя.

Чтобы закончить с этим сюжетом: я не помнил рассказа Аксенова и не думал о новелле Шукшина, когда в «Сигналах» описывал завод, который сам себя производит. Там все огромные цехи собирают огромное и таинственное «Изделие № 16», которого никто никогда не видел; во главе завода — бессменный и бессмертный директор, мастодонт еще советских времен. Само же изделие выглядит так: «Перед Тихоновым стояла — но это не то слово, потому что непрерывно шевелилась, — бесконечная стена, которая жужжала, тикала и свистела ремнями; это была пятидесятиметровая в длину и шестиметровая в высоту плоскость, состоявшая, если взглядеться, из бесчисленных разноразмерных шестеренок, зубчатых колес, трансмиссий, пружин, ремешков, находившихся в непостижимо сложных связях. Все они крутились с разной скоростью, некоторые — беззвучно, другие — с шелканьем и тиканьем, часть издавала музыкальный звон. Здесь, видимо, никогда не выключался синеватый свет, и в этом свете блестело идеально чистое, превосходно смазанное железо: эти блестящие шестеренки казались столь же неисчислимыми, как звезды на небе, и само звездное небо долго потом представлялось Тихонову набором таких же тесно связанных, непрерывно трущихся колес, чей слабый отблеск едва долетает до нас. Если мир был как-нибудь устроен, он был устроен так.

Проследить хоть иллюзию порядка в этом раз навсегда запущенном механизме не мог, вероятно, и сам его создатель. Лучшей метафорой сложности и разнообразия не могла стать никакая электроника. Электроники тут и не было — всё крутилось на честном машинном масле, стиралось, заменялось, ни на секунду при этом не останавливаясь; все эти разнонаправленные вращения задавал один крошечный, наверняка невидимый валик — и всё металлическое мироздание начинало передавать его импульс, уменьшавшийся в бесконечном трении, но никогда не исчезающий до конца. Тихонов минут десять стоял, любуясь, то приближаясь на шаг, то отступая, ничего не понимая и не пытаясь понять. Ради этого стоило содержать завод, город, планету — которая, очень может быть, только благодаря этому еще и вертелась. Сверкали железные звезды, пели железные птицы, всё было беспричинно и взаимосвязано, не имело ни начала, ни конца, ни смысла, но страшно напряжено и бесконечно разнообразно».

То есть вечный двигатель есть и движется, но наша жизнь не имеет к нему отношения, и наш вклад в него нам непонятен. Как-то так.

Василий **АКСЕНОВ**

1

Аксенов написал очень много и очень по-разному, полный анализ его творчества неподъемен даже для монографии, поэтому остановлюсь на нескольких вещах, которые люблю сильнее всего.

Из аксеновских повестей я больше всего люблю «Стальную птицу» (1965) — странное сочинение о демоническом жильце, который поселился в обычном советском ампирно-вампирном доме, но в лифте; жилец этот обладает удивительной способностью к летанию и превращается по ночам в стальную птицу, хотя в обычное время отвратительно зловонен и подозрительно болезнен. В этой стальной птице мне видится метафора Советского Союза, который мерзок, бесчеловечен, но все-таки умеет летать. В конце концов стальная птица улетела навеки, и точно так же улетает от нас сегодня историческая память о ней — в том числе порожденная ею культура. Частью этой культуры был и Аксенов. Читать его сегодня труднее, чем даже Трифонова: слишком многими кодами он связан со своей эпохой. Быт всегда одинаков, но сны всегда разные. Аксенов — это счастливые и страшные сны шестидесятых и семидесятых, и расшифровывать их сегодня некому.

Аксенова мне открыл Валерий Попов. Я пришел к нему в гости, когда служил в армии: иногда были увольнения, и можно было съездить за 20 километров в Питер. Вот, прочтите, сказал Попов и дал мне «Победу» в затрепанном сборнике «Жаль, что вас не было с нами», изъятом из всех библиотек. Это, правду сказать, был шок, я запомнил эти три страницы почти наизусть. А вот вообще лучшее, сказал Попов и достал из-за чьего-то собрания сочинений конспиративно хранимый номер «Авроры» с рассказом Аксенова «Рандеву». Эта вещь при печатании так ободрала себе

бока, что Аксенов потом всю жизнь воспроизводил ее, выделяя купюры курсивом, чтобы видно было.

Грех сказать, тогда я почти ничего не понял. Сейчас мне кажется, что из всей аксеновской малой прозы это действительно самое отчаянное и мощное сочинение — такое можно написать, только решившись на внутренний разрыв после долгих и бессмысленных компромиссов. Там, если помните, собирательный шестидесятник Лева Малахитов — поэт-режиссер-композитор-хоккеист-космополит — переживает творческий кризис. Отстал он от времени, или это время так скисло. Короче, Малахитов нигде больше не дома, исчез ветер счастья и везения, наполнявший его паруса. И в этот-то переломный момент он приглашен на некое рандеву к Даме, престарелой, но молодящейся. Рандеву устраивает его бывший товарищ, а ныне приближенный к высшим кругам Юф Смеллдищев. Дама ждет Малахитова на законсервированной стройке — важный символ, хотя и абсолютно прозрачный; описана она с великолепной ненавистью. «Она была довольно солидной. Объемистую грудь прикрывало отменное боа из чернобурки. Одна рука Дамы, сухая и обезображенная склеротическими узлами, была украшена дорогими перстнями и браслетами, другая, похожая на руку штангиста-тяжеловеса, была затянута до плеча в черную перчатку. Живот Дамы был прикрыт тончайшим шифоном, сквозь который просвечивала разнообразнейшая татуировка, начиная с примитивного сердечка, пронзенного стрелой, кончая сложнейшим фрегатом. С плеч торжественными складками ниспадал плащ рытого бархата. У Дамы было тяжелое лицо борца вольного стиля, но на нем красиво выделялись сложенные бантиком пунцовые губки. Волосы были уложены мелкими колечками, а венчала голову фасонистая шляпка, похожая на пропеллер».

Проще всего сказать, что это советская власть. Но советской власти нет, а Дама есть, и у нее по-прежнему лицо борца и губки бантиком, и всё пузо в татуировках. Можно сказать, что это Россия — но зачем же клеветать на Родину? Ведь и Малахитов, и жена его с васильковыми глазами, и «среда интеллигенции», где его все знают, — тоже Россия. Скорей всего, это один из ликов России, самый страшный: лик власти, лик азиатчины, казенщины, запретов, клеветы. «Никогда, никогда он не поцелует даже краешек платья этой Дамы. Это не его Дама. Это нашшарабское, подвальное, тухлое, коммиссионное, бредовое, подприлавочное, нафталинное, паучьего племени отродье, издавна плутающее

по закоулкам Москвы. И пусть сулит она тебе алкогольную шумную славу и манит бочонками зернистой икры, нежнейшей замшей и бесшумнейшими цилиндрами, мехом выдр и стриженных заживо нутрий, знай — прикоснешься к ней и уже не уйдешь, высосет из тебя ум и честь, и юную ловкость, и талант, и твою любовь».

Мне поздний Аксенов потому и ближе раннего, что его ранний восторженный самоподзавод уже тогда звучал некоторой фальшью: мы же знаем из «Ожога», какое прошлое было у этого мальчика. Мы знаем, что его родителей арестовали, когда ему было пять лет; что из детдома его чудом спас дядя; что после войны пятнадцатилетний Вася Аксенов приехал жить в Магадан, к матери, которая после отсидки снова вышла замуж и осталась там, на краю света, среди эков, а значит, и среди той советской духовной элиты, которой повезло выжить. Там Аксенов впервые услышал лирику Серебряного века и католические молитвы, философские споры и настоящую историю СССР. Там его мать снова арестовали на его глазах, и чувство ненависти и беспомощности — беспомощной ненависти к чекистам, которые ее уводят, — Аксенов запечатлел в «Ожоге» с такой силой, что книга эта вполне соответствует своему названию. Чувствовалось, в общем, что детство его не отпускает, — это и в «Завтраках 43-го года» ощущалось, и везде, где о военном и магаданском прошлом не говорится прямо, но его опыт присутствует. Может, у Аксенова и были какие-то иллюзии в «Коллегах» или «Звездном билете», не знаю. Но в рассказах никаких иллюзий не было. Всегда было ясно, как в «Победе», что есть молодой гроссмейстер — и есть Г. О., есть Лева Малахитов — и Смердящая Дама, и выбирать придется.

О муках этого выбора написан лучший, как я теперь понимаю, роман Аксенова «Остров Крым», ставший сегодня самым популярным — поскольку пророческим — текстом советской эпохи. Аксенов придумал «Остров Крым», не считите за кошунство, как верующие для посредничества между Богом и собой заключили Новый Завет. Христос пришел как Богочеловек, единственно возможный посредник, неизбежно приносимый в жертву; остров Крым создан как Россия с человеческим лицом, потому что жить с той Россией, которую мы видели в семидесятые, было уже невозможно. Она, как ветхозаветный Бог, умела только карать и требовать; эта страшная, седовласая, грозная и грязная империя никоим образом не тянула на страну Толсто-

го, Достоевского и Рахманинова. Нужен был другой образ России — цветущей, свободной и талантливой. И Аксенов эту страну придумал, создав второй (после «Полдня» Стругацких) образец русской утопии. То есть России, в которой страстно хочется жить.

Это Россия европейская, свободная, культурная, успешная, боевитая, законопослушная, богатая, рыцарственная, помнящая о белогвардейском прошлом и открытая будущему. Всё, что Аксенов ненавидел, всё, что проходило по разряду Смердящей Дамы, осталось в России советской: там — Юф Смелдищев, шестидесятник, уступивший «таинственной страсти» к предательству (в этом романе его зовут Марлен Кузенков). Там — узколобое начальство, дряблые Первые Лица, националисты, у которых даже встает в бане известно что во время разговора о расовой чистоте; там — мерзлые автобусы, кликуши, спекулянты, стукачи, конформисты вроде Гангута, в котором угадывается Евтушенко-Гангнус; всё худшее, зловонное, агрессивное отдалено Советскому Союзу, а России — уцелевшей на острове Крым — оставлены элегантные старики, интеллектуальные супермены и длинноногие красавицы княжеских родов. Правда, с Андреем Арсеньевичем Лучниковым — главным героем и как бы протагонистом — отношения у Аксенова сложные, поскольку супермены у него (он еще называл их байронитами) обычно одержимы чувством вины за то, что всё у них так хорошо получается. Да и нельзя, по Аксенову, быть хорошим человеком и не чувствовать себя виноватым перед теми, у кого нет твоих способностей и возможностей.

Борьбой с этим комплексом и стал «Остров Крым»: этим текстом Аксенов перерезал пуповину, связывающую его с Родиной. Это роман прощальный, предотъездный, после такого романа жить в Советской России — да и просто в России — было нельзя. Ведь о чем книга? «Остров Крым» — сюжетная метафора, история о том, как интеллигенция вследствие вечной вины перед народом пробует с ним слиться во имя Общей Судьбы. А общей судьбы не бывает — по крайней мере в данных исторических обстоятельствах. Слияние приведет к поглощению. Россия съест остров Крым, и спасутся лишь вечные беглецы, те, кому удастся пересекать любые границы. Советское чревато нацистским. Чревато в самом прямом смысле — беременно. Попытка стать единой нацией приведет лишь к тому, что интеллигенция перестанет существовать. Автор этих строк сформулировал после присоединения Крыма: «Воздух со-

лон. Жребий предначертан. Сказаны последние слова. Статус полуострова исчерпан. Выживают только острова». И первая после эмиграции книга рассказов Аксенова так и называлась — «Право на остров».

Интересно, что после перестройки он был в числе тех, кто дольше всех упорствовал в недоверии. Отчасти причиной тому была «крокодильская» перепечатка фрагментов его американской книги «В поисках грустного бэби», того фрагмента, где он радовался, что «могущественная Америка» возглавляет мировое движение к свободе, к эмансипации от данностей, к формированию нового человека. Строго говоря, Аксенов первым заметил, что Америка в своем стремительном развитии становится антропологически другой — как те трехлетние дети, которые входят в ассоциацию «Mensa», потому что их IQ зашкаливает за 160. И он, конечно, с самого начала был образцовым русским писателем и столь же образцовым американским гражданином: быстрым, разносторонним, законопослушным, внутренне свободным и глубоко религиозным, то есть каждую секунду ощущающим, что здесь не всё кончается. Его любовь к Штатам — ставшая очевидной еще после вполне советских путевых заметок «Круглые сутки non-stop» — вызвала здесь откровенную враждебность, причем не только у начальства. Интеллигенция, отлично помню это, тоже не прощала зрелому Аксенову авангардистских шуточек и сексуальной озабоченности. Откровенность «Ожога» возмущала даже тех, кому вполне пуританской казалась «Лолита», а уж групповой секс в «Острове Крым» казался советскому читателю, хоть бы и диссиденту, избыточной жеребятиной. Читателю и в голову не приходило, что Аксенов сам не в восторге от Лучникова, что суперменство Аксенову так же чуждо, как, скажем, Набокову глубоко противны Горн и Ван Вин, столь же ненасытные, густоволосатые, спортивные. Все симпатии Аксенова и Набокова всегда были не с байронитами, а с неудачниками, подростками, угловатыми красавицами вроде аксеновской Цапли из лучшей его пьесы.

К России горбачевской, ельцинской и тем более путинской Аксенов всегда относится настороженно. Видимо, он понимал, что никаких радикальных перемен, кроме огрубления, ожесточения, деградации, здесь не происходит; раскрылись границы, и только, но одновременно исчезли и границы здравого смысла, и планка вкуса, и всё, что было приличного в СССР, всё, за что эту страну вообще стоило терпеть, стремительно тает, растворяясь в новых, безумных

и безвкусных временах. Он мог называть Москву самым свингующим городом, восхищаться его ночным драйвом — но проза последнего десятилетия получалась безрадостной. Лучшим аксеновским романом, написанным после возвращения, мне представляется странный, многократно обруганный текст «Редкие земли», как бы третья часть детского цикла про Гену Стратофонтова. В «Редких землях» все аксеновские прежние герои оказывались узниками тюрьмы в Лефортове и чудом бежали оттуда, а главный персонаж, Ген Стратов, превращался вместе с сыном то ли в кита, то ли в иное гигантское животное и уплывал в безбрежные океанические просторы. Правда, сказанная в «Острове Крым» как бы шутя, вполголоса, оказалась непререкаемой: пора рвать пуповину, хватит быть полуостровом, путь к себе уводит от людей, Родина и свобода уже не совмещаются. Аксенов интуитивно пришел к тем же выводам, которые открылись в 1984 году Стругацким — и потрясли их самих. В романе «Волны гасят ветер» — тоже завершающей части трилогии — содержится мысль о том, что человечество разделилось на два неравных вида, и одним с другими уже не по пути. Аксенов понимал, что Россия и Остров Крым не уживутся в рамках одной цивилизации; впоследствии он понял, что всё человечество расколото на две неравные части, и тот, кто хочет жить и развиваться, обязан уходить глубже и глубже в себя, дальше от общих критериев. Примером такого ухода служит вторая часть «Ленд-лизовских», которую Аксенов не успел дописать, и напечатана она посмертно. Там уж вовсе ни на что не похожие фантазмы — скауты, альтернативная история мировой войны, отважная команда подростков... Аксенов, начавший с радостного упоения братством, компанейством, взаимопониманием, закончил апологией одиночества и сам был одинок в последние годы; ему пришлось покинуть столь любимую Америку, где его прозу, начиная с сюрреалистического «Кесарева свечения», перестали понимать вообще.

2

«Остров Крым», законченный в августе семьдесят девятого в Коктебеле, — один из немногих выживших литературных памятников уникальной эпохи. Выживших — поскольку недавно вышедшее переиздание высоко держится в списке бестселлеров, горячо обсуждается и, кажется, вызывает наконец серьезную полемику.

Тогда у Аксенова не было возможности обсудить свое сочинение с адекватной критикой и широкой читательской массой: почти сразу после окончания романа он эмигрировал, точнее, уехал в США читать лекции и немедленно лишился гражданства. «Остров» напечатали в «Ардисе», он проник в СССР, был хитом самиздата. Но такое полуподпольное существование априори исключает серьезный анализ: книга читалась за ночь, всех волновали либо политический смысл, либо храбрая эротика, либо, наконец, поиски прототипов. Увы, из всех русских писателей первого ряда Аксенов выделяется именно непрочитанностью, почти полным отсутствием серьезных исследовательских работ, которые в общем единичны: в первую очередь назовем образцовый построчный комментарий покойного Ю. К. Щеглова к «Затоваренной бочкотаре».

Между тем сложная архитектоника аксеновских романов, весьма разнообразных при относительной однотипности протагонистов, сквозные аксеновские мотивы, открытые — при всей определенности — финалы, некоторая расплывчатость позитива при однозначном и ярко очерченном негативе заслуживают серьезнейшего внимания: Аксенов сказал о семидесятых и восьмидесятых нечто более важное, чем о шестидесятых. Более того, семидесятые, особенно вторая их половина, остаются наиболее интересным и, пожалуй, непонятым советским периодом. Описаны они либо поверхностно, либо уклончиво: одни умерли, другие спились, третьи уехали — фиксировать гротескную реальность поздней брежневщины стало некому, а между тем в СССР заваривались интересные дела. Соревнование мировых систем шло к медленной, предсказанной Сахаровым и, казалось, неизбежной конвергенции. Режим уже был неререформируем: вероятней всего, точка бифуркации была пройдена где-то в 1961—1962 годах, в середине хрущевского правления, и уже в 1968 году рыпаться было поздно. Но хаотический распад девяностых не был еще предопределен: некоторые процессы можно было остановить либо спустить на тормозах. Широко обсуждались разные варианты выхода из советского тупика — консервативный (в духе почвенников), земский (вариант Солженицына), либеральный (сахаровский), военный, технократический и так далее, вплоть до религиозной утопии. Бурно цвел самиздат, в котором не переводились рецепты спасения Отечества. «Остров Крым» появился ровно на пике всех этих дискуссий. И, разумеется, тогда было никак не до аксенов-

ских метафор: из многослойного торта выедался исключительно верхний слой.

Справедливости ради заметим, что в официальной литературе конца семидесятых реальность уже присутствовала в опосредованном, гротескно-фантастическом виде. Дело было не в цензуре, поскольку тенденция распространялась и на самиздат: просто ни у кого не хватало сил описывать это безумие как оно есть. В естественном своем виде оно было слишком скучно. Вдобавок реальность была достаточно фантастична и сама по себе: фантастика тоже бывает скучной, как доказывают некоторые страницы Кафки. Все настолько всё понимали и притворялись настолько спустя рукава, что сквозь иссякающую, ветшающую ткань советской действительности уже вовсю просвечивала метафизика. Об этой эпохе написано мало, но хорошо: вторая и третья части трилогии Стругацких, «Альтист Данилов» Орлова, «Тридцатая любовь Марины» Сорокина, «Московский гамбит» Мамлеева, «Коробейники» Каштанова, «Последнее лето на Волге» Горенштейна, некоторые вспомнят «Ягодные места» Евтушенко (роман характерный, но слабый), кто-то — «Время и место» Трифонова (но Трифонова в это время сильнее интересовали тридцатые, эпоха «Исчезновения» — «как это получилось»; с современностью он, кажется, попрощался в «Другой жизни»).

Доминанты этой прозы — апокалиптические, эсхатологические ощущения, предчувствие скорого краха, но не мрачное и беспросветное, как сейчас, когда уже понятно, что будет то же самое, только хуже, а какое-то веселое, почти праздничное: тогда полагали, что начнется иное. Что-то типа «пусть сильнее грянет буря» с поправкой на то, что бурей не пахло, ревшитуация не просматривалась: скорее уж «пусть быстрее рухнет дурдом». Кто мог предположить, что единственной альтернативой будет дурдом с трубой пониже и дымом пожиже, что в финале долгой и весьма увлекательной шахматной партии фигуры попросту будут сметены с доски, что в борьбе прогрессистов с новаторами и умеренных с радикалами победит банальная энтропия под липкую пальбу братков?

На фоне этих довольно хулиганских антиутопий «Остров Крым» — тоже весьма яркая, но беспримесно трагическая книга — выделяется именно мрачностью взгляда на будущее. Аксенов в принципе не очень любит описывать ужасное: для него органично счастье, он один из немногих в русской литературе, кто это умеет. Однако 14-я глава

«Острова» — знаменитая «Весна» — при всей своей протокольности (не смаковать же ужасы) поражает нетипичной для Аксенова уверенностью в катастрофе, настаиванием на ней вопреки всем читательским мольбам. Остров Крым обречен. Это понятно, в сущности, уже в момент гибели Новосильцева во время «Антика-ралли», но Аксенов подробно и жестоко опишет стремительный захват райского острова воинственным быдлом, беспричинно озлобленным, рушащим и жгущим всё вокруг себя. Ужас усугубляется тем, что захватчиков встречают с цветами. Некую надежду — весьма зыбкую — дает бегство Лучникова-младшего с беременной женой; спасение — как почти всегда у Аксенова — связано с евангельской символикой: современный Гудини по имени Бен-Иван ложится в лодке крестом и отводит неминуемую, казалось, гибель. Но это, если вдуматься, весьма жалкое утешение.

О том, какова символика самого острова Крым и в чем загадка Андрея Лучникова, томимого виной перед большой Россией и жадной слиться с ее народом, тоже написано немного. Примечательна здесь разве что статья Рустема Вахитова «Василий Аксенов как зеркало либеральной контрреволюции». И внешнестью, и взглядами Вахитов до странности напоминает критика Кирилла Анкудинова, своего ровесника и, кажется, двойника. В его эссе впервые, насколько я знаю, высказана мысль, что «Остров Крым» — никак не метафора Европы и не образ идеальной «правильной России», как она мыслилась западнику и гедонисту Аксенову, а символ родной интеллигенции, тоже вечно виноватой перед народом и мечтающей слиться с ним в экстазе коллективного делания. Общая прокурорская тональность статьи Вахитова, верной в констатациях, но подозрительно разнузданной в попытках заклеить давний аксеновский роман, только подтверждает всё, что в этом романе написано: мы видим и беспричинную агрессию, и упреки в русофобии, и горячую обиду на то, что встреча народа с интеллигенцией выглядит не как слияние, а как поглощение. Но любой, кто читал «Остров Крым» — в семидесятых ли, в нулевых, — отлично понимает, что всё было бы так и никак иначе; да так оно, собственно, и вышло.

Антагонизм народа и интеллигенции был одной из главных проблем позднего застоя. Во время перестройки вопрос был не то чтобы снят, а просто, как замечено выше, опрокинули доску с этюдом. Это не значит, что проблема

перестала существовать, но тема раскола общества на две страты, не имеющие друг с другом почти ничего общего, в тогдашней литературе звучала в полный голос: стоит вспомнить «Волны гасят ветер» тех же Стругацких, где ситуация описана буквально, или «Шута», и в особенности «Банду справедливых» Юрия Вяземского. Впрочем, и в «Тридцатой любви» Марина называет учеников пролами, а ее финальное трудоустройство на завод, приводящее к перерождению самой языковой ткани романа, выглядит именно как переход в иной мир. У советского народа и советской же интеллигенции было много вариантов сосуществования или разрыва, в том числе описанный Аксеновым, когда очередная попытка сближения кончается массовым истреблением передового класса (разумеется, передовым классом по тем временам была интеллигенция, а никак не люмпенизированный пролетариат). Осуществился самый простой: и тот народ, и та интеллигенция перестали существовать. Есть ли у них шанс возродиться? Не думаю. Но проблема остается, поскольку она в России неистребима, — и в этом, так сказать, первая актуальность аксеновской книги.

Сегодня тоже слышны голоса — да и когда они в России не слышны? — о вине образованного слоя перед необразованным, о необходимости агитировать, просвещать, вести за собой, дотягивать до своего уровня и т. д. Всё это, может быть, очень благородно, но имеет смысл лишь тогда, когда налицо встречное движение. Если его нет, насильственно тащить большинство к правде и тем более свободе не следует ни в коем случае. Как вариант — следует ограничиться культуртрегерством, постепенным превращением народа в интеллигенцию, что в СССР в последние десятилетия отчасти было достигнуто благодаря всеобщему среднему образованию. Но и культуртрегерство, сопряженное со слишком тесным контактом, приведет к предсказуемому результату, а именно к упомянутому поглощению, с полным сознанием своего права на него.

Аксенов честно зафиксировал разделение на две России, ставшее явью гораздо раньше (в частности, в 1937 году одна Россия ела вторую, пользуясь для этого механизмом репрессий, запущенным совсем для других целей). Даже такое упрощение всей русской жизни, как перестройка с последующим развалом страны, этого деления не отменило. Мы имеем дело не с монолитным населением, а с «людьми» и «люденами». При этом кодекс чести люден совпадает с интеллигентским: их занимают совместный труд во имя

будущего, познание, долгие и увлекательные отношения, не сводящиеся к простой физиологии. А все прочие, добровольно и радостно избравшие роль быдла, стремятся к примитивному доминированию и самым простым идентификациям по самым имманентным признакам вроде национального.

Границы, впрочем, проходят не по социальным или национальным разломам, а по более тонким силовым линиям, которые еще предстоит выяснить. Пока фактом остается одно: при такой истории, как российская, при тех механизмах власти, которые здесь работают, и той структуре общества, от которой мы никуда не можем деться, разделение народа на эти две фракции, с обратной пропорцией количества и качества, остается неизбежным. Россия делится на собственно Россию и остров Крым. Утопия их слияния оборачивается кровавым побоищем. О причинах этого разделения можно спорить, я же рискнул бы предложить элементарное и чисто физическое объяснение. Существует процесс центрифугирования, делящий вещество на фракции с помощью центробежных сил. Поскольку вся российская история являет собою довольно быстрое движение по кругу, социальные процессы в нем можно описать как центрифугирование, в результате чего оно и делится на фракции, мало чем объединенные, кроме общей центрифуги. Особенность этих фракций, однако, в том, что обратно они уже не смешиваются.

Второй не менее актуальный аспект старого романа заключается в попытке Марлена Кузенкова преодолеть тот же роковой разлом — на этот раз между властью и обществом — и остаться хорошим для всех. Само собой, ничего хорошего из этого выйти не может: Кузенков закономерно и символично гибнет, буквально расплюснутый огромной волной на столь же символической Арабатской стрелке. В свой последний вечер запутавшийся Кузенков с ужасом думает об истории — тоже как о гигантской центрифуге: «Как она нас всех крутит!» Называет он ее не прямо — в позднесоветской прозе вообще не приветствовалась избыточная прямота, — а намеком: Основополагающая. Но это не основополагающая идея, как думает Лучников, не тенденция, не диктатура. Это реальность, ее железная пята и костяная нога. И здесь уже, пожалуй, «Остров Крым» становится не просто экзерсисом на вечные русские темы, но прямым пророчеством: все интриги, интеллектуальные полемики, противостояния, замыслы и надежды — ничто

перед слепой силой исторической стихии, которая смешает все карты и опрокинет расчеты. За катастрофой острова Крым грядет катастрофа общего порядка — очередная волна всеобщей разрухи. Почувствовав ее, Кузенков перестал видеть смысл в собственной карьере, в лихорадочных попытках примирить врэвакуантов и коммуняк, в лучниковской идее возвращения и единения: кто увидел волну общей стихии, накатывающей на всех равно, тому уже безразлично, где находиться. Эта волна, которая расплющила Кузенкова (персонажа, в общем, ничтожного и суетливого вроде Юфа Смеллдищева из «Рандеву»), скоро накатила и на весь мир, сметя сначала СССР, а потом серьезно потрепав и Запад. От СССР остались руины, на которых копошатся паразиты; по сравнению с этими руинами привлекателен даже образ империи зла. Что останется от Запада — посмотрим.

Наконец, некоторую загадку для исследователя представляет сам образ Лучникова-среднего — обычный, казалось бы, аксеновский супермен, сочетающий интеллект с отвагой, а мачизм — с нежностью. Между тем из всех этих байронитов, как именовал их сам автор, именно Лучников самый, пожалуй, непрописанный и неясный: мы почти ничего не знаем о грозной силе, заставляющей его делать все возможное и невозможное для объединения Крыма с Россией, народа с интеллигенцией, творцов и героев с озлобленным быдлом, добровольно выбравшим свой образ и участь. В тяге Лучникова к большой России есть нечто физиологическое: он не только разумом, но всем телом ощущает свою беспочвенность, неполноценность — ему мало всего мира, ему подавай Россию для полной самоидентификации. Ситуация оторванности от корней для него непереносима. Между тем все надежды Аксенов возлагает на космополитов, для которых эта ситуация не просто естественна, но необходима: положительные герои его романа — те, за кем будущее: татарский буддист Маста-Фа, неутомимый беглец отовсюду Бен-Иван, да и Лучников-младший, чудом спасшийся, — вполне устраивают автора. Аксенов не без удовольствия описывает культуру яки, иронически, но любовно восстанавливает внутренние монологи третьего поколения врэвакуантов — и здесь делает самый главный и самый, пожалуй, горький вывод этого романа. В этом и заключается его пророческая суть: возвращение к корням невозможно, «домой возврата нет». Пытаясь вернуться к архаике, обожествляемой, кстати, самым омерзительным

персонажем романа, русопятом Соколовым, мы не просто выродимся — мы обречем себя на варварство. Тем, кто оторвался от почвы, нельзя пересаживаться на нее снова: прирасти нельзя, можно столкнуться, врезаться насмерть, утратить новую идентичность и не обрести прежней.

Лучниковский порыв, самоубийственный по сути, превращает этого героя в изгоя аксеновского мира: все прочие устремлены к будущему, а этот жаждет срастить расколотое прошлое. Пожалуй, только Ген Стратофонтов из «Редких земель» по-лучниковски заблуждается, веря в свою миссию, но лучниковских попыток срастись с собственным прошлым уже не предпринимает. А сын его превращается в классического аксеновского человека и уплывает неведомо куда — в те же дали, в которые улетел у Стругацких Тойво Глумов. Туда ему и дорога. Людеям нет пути к людям — в этом есть своя трагедия, но она несоизмеримо меньше той, что описана в «Острове Крым».

Уплывающее поколение потомков — вот главный итог двух великих романов Аксенова. Улетающий сверхчеловек, которому пора проститься с тоской по корням и колыбели. И если даже это такая большая колыбель, как Россия, — бог с ней совсем.

3

Рассмотрим теперь два рассказа, написанных и напечатанных почти одновременно. Это «Победа» Василия Аксенова, впервые появившаяся в «Юности» (1965), и «Победитель» Юрия Трифонова («Знамя», 1968).

«Победа» проанализирована многократно и детально, о «Победителе» не написано почти ничего — разве что есть восторженный отзыв в письме Александра Гладкова автору («огромный тяжелый подтекст... невозможно пересказать...»). Слава богу, учитель свободен в выборе литературы, и я на уроках даю этих двух «победителей» для сравнения. Школьники реагируют на оба текста весьма заинтересованно — ясно, что гротескная и сюрреалистическая «Победа» при чтении вслух воспринимается гораздо живей, с неизменным хохотом, но тут всё зависит от темперамента: есть люди, которым меланхолический «Победитель» ближе, поскольку тема смерти, всегда жгуче интересная в отрочестве, тут выведена на первый план. Симптоматична сама ситуация, когда два гранда городской прозы одновременно пишут рассказы о поражении, замаскированном под побе-

ду, и о том, как теперь с этим поражением жить. Можно в нескольких словах пояснить на уроке литературную ситуацию второй половины шестидесятых — гибнущую оттепель, судьба которой стала очевидна задолго до августа 1968 года, депрессию и раскол в интеллигентских кругах и кружках, ощущение исторического тупика. Немудрено, что в обоих рассказах речь идет о сомнительных, закавыченных победителях: герой Трифонова, который и на парижской Олимпиаде прибежал последним, в буквальном смысле бежит дольше всех и выигрывает в качестве приза такую жизнь, что другой герой рассказа — Базиль — в ужасе отшатывается от этого зловонного будущего. Молодой гроссмейстер у Аксенова победил Г.О., но победителем-то оказывается именно тупой, жестокий и с детства глубоко несчастный Г.О.: «Мата своему королю он не заметил». В результате ему торжественно вручается жетон — «Такой-то выиграл у меня партию».

За каждым из этих двух текстов стоит серьезная литературная традиция: Аксенов — хотя к этому времени, по собственному свидетельству в разговоре с автором этих строк, он и не читал еще «Защиту Лужина», — продолжает набоковскую литературную игру, стирая границы между реальными и шахматными коллизиями. В «Победе» вообще много набоковского — его упоение пейзажем, вечное сочувствие к мягкости, деликатности, артистизму, ненависть к тупому хамству. Трифонов продолжает совсем другую линию, и тут от источника не откrestiшься — Хемингуэя в России читали все, а не только писатели, и хемингуэевский метод в «Победителе» налицо: Gladkov прав, сказано мало, высказано много, подтекст глубок и ветвист.

Трифонов и Аксенов продолжают в шестидесятых вечный спор Наба и Хэма — двух почти близнецов, снобов, спортсменов, почти всю жизнь проживших вне Родины, хоть и по совершенно разным причинам. Оба родились в 1899 году. Оба прошли школу европейского модернизма. Оба синхронно опубликовали главные свои романы — соответственно «Дар» (1938) и «По ком звонит колокол» (1940). Оба недолюбливали (правду сказать, ненавидели) Германию и обожали Францию. При этом трудно себе представить более противоположные темпераменты; любопытно, конечно, пофантазировать, сколько раундов выдержал бы Н. против Х., — боксом увлекались оба, Хэм был плотнее, Наб выше, тоньше, но стремительней. Хэм любил поболтать в кругу друзей, сколько раундов выдержал бы

он — в гипотетическом литературном соревновании, просто терминология у него была боксерская, — против Флобера, Мопассана... «Только против Лео Толстого я не пропыхтел бы и раунда, о, нет. Черт возьми, я просто не вышел бы на ринг» (конечно, он не читал «Гамбургского счета» Шкловского). Преклонялись они перед Толстым одинаково, почитали и Чехова, и Джойса, — но в остальном... Отзывы Хэма о Набе мы практически не знаем, литературной сенсации под названием «Лолита» он вовсе не заметил, да и не до того ему было; Набоков про Хемингуэя сказал убийственно смешно, обидно и неточно. «Хемингуэй? Это что-то about bulls, bells and balls?» — о быках, колоколах и яйцах! Каламбур, как часто у Набокова, отличный, — но Хемингуэй, как бы сильно ни волновали его колокола и быки, не говоря уж о яйцах, все-таки о другом, и масштаб его проблематики не уступает вопросам, волновавшим Набокова; конечно, глупо рисовать Набокова запершимся в костяную башню эстетом, — в мире мало столь мощных антифашистских романов, как «Bend Sinister», — и всё-таки герои и фабулы Хемингуэя разнообразнее, география шире, самолюбование наивнее и как-то трогательней, что ли. Короче, обзывая его в послесловии к русской «Лолите» современным заместителем Майн Рида, Набоков выражал чувства не столько к его прозе, сколько к его Нобелевской премии 1954 года.

Интересно, что Хемингуэй был довольно славным стариком, хотя до настоящей старости не дожил, — но можно его представить примерно таким, каков Старик в последнем его шедевре: в меру самоироничным, в меру беспомощным, в меру непобедимым. Набоков, вот парадокс, был стариком довольно противным — высокомерным, придиричивым, капризным. Хемингуэй относится к старости с ужасом и достоинством — возможно и такое сочетание; он вообще очень серьезен, когда речь идет о жизни и смерти. Для Набокова главная трагедия — непостижимость и невыразимость мира; трагедиями реальными он не то чтобы пренебрегает, но высокомерно, мужественно, упорно отказывает им в подлинности. Он прожил исключительно трудную жизнь, ему было на что пожаловаться, — но ни следа жалобы мы в его сочинениях не найдем; он бедствовал — но запомнился барином, трудился с бешеной интенсивностью — но запомнился не работающим, а играющим. Есть особая элегантность в том, чтобы не обнажать головы на похоронах — «Пусть смерть первой снимет шляпу», как

говорил у Набокова выдуманный им философ Пьер Деланд; но есть и горькая, простая, американская серьезность жизни и смерти как они есть, и Хемингуэй здесь по-своему трогательней, а то и глубже.

Набоков обладает безупречным вкусом, а Хэм — вкусом весьма сомнительным, хотя европейская выучка и посбила с него апломб и крутизну американского репортера; но мы-то знаем, что для гения художественный вкус необязателен, гений творит новые законы, а по старым меркам он почти всегда графоман. И Набоков, и Хемингуэй любят общий сквозной сюжет, для их поколения вообще типичный: «Победитель не получает ничего». Федор Годунов-Чердынцев накануне первой ночи с Зиной оказывается у запертой двери без ключа; переживший гениальное озарение Фальтерникуму не может рассказать о нем; Гумберт добивается Лолиты — только для того, чтобы потом каждый день и час терять ее. Победителю достается только моральная победа — как изгнанному, уволенному, всеми осмеянному Пнину: утешение его — в собственной интеллектуальной и творческой мощи, в том, что он Пнин и никем другим не станет. Сам автор, триумфатор, красавец, всеобщий любимец, — формально одолевая его и занимая его место, завидует ему. Пожалуй, «Победа» копирует (бессознательно, конечно) не столько сюжет «Защиты Лужина», с которой ее роднит только шахматная тема, — сколько фабулу «Пнина», где в функции деликатного гроссмейстера оказывается кроткий, любящий, мечтательный русский профессор. А торжествующая витальность, вытесняющая его из университета и из жизни, — персонифицирована, как ни печально, в рассказчике, хоть он и ничуть не похож на Г.О.

Рассматривая классический сюжет «Winner gets nothing», как и назывался один из лучших сборников Хемингуэя, — Хэм и Наб подходили к нему по-разному. Утешение проигравшего, по Набокову, в том, что в настоящей игре он победит всегда, а грубые земные шахматы — всего лишь приблизительная и скучная буквализация. Проигравший утешен — как гроссмейстер у Аксенова — тем, что «никаких особенно крупных подлостей он не совершал», тем, что честен и чист перед собой, тем, что у него есть музыка Баха, дружеская среда и галстук от Диора. По Хемингуэю, победителей нет вообще. Побеждает тот, кто независимо от конечного результата держится до конца; тот, кто привозит с рыбалки только огромный скелет марлиня, и этот скелет олицетворяет собою всё, что получает победитель. Он со-

вершенно бесполезный, но **ОЧЕНЬ БОЛЬШОЙ**. И по нему видно, какую великую прозу мы писали бы, если бы на пути к бумаге великая мысль не превращалась в собственный скелет. По Хемингуэю, главная победа неудачника — сам масштаб неудачи. Тот же, кому досталась удача, по определению мелок. Если герой не погибает — это не герой.

Коллизия у Аксенова — именно набоковская: тайная радость победителя — в том, что побежденный так и не сознает собственного поражения, в том, что «Победитель не понимает ничего». Играя в купе скорого поезда с самодовольным идиотом, не способным оценить легкую, летучую прелесть мира, — с идиотом, чья шахматная мысль не идет дальше формулы «Если я так, то он меня так», — гроссмейстер может утешаться тем, что сам он выстраивает великолепную партию, хрустальную, прозрачную, бесконечно тонкую, как бисерные хитрые комбинации в романе Гессе. Поражение, которое нанесено в России свободе, мысли, прогрессу, вообще всему хорошему, всему, что только и делает жизнь жизнью, — не окончательно уже потому, что Г.О. уже не составляет подавляющего большинства. Есть ковбои Билли и красотки Мэри, есть Рижское взморье, дачная веранда, есть среда, в которой гроссмейстер уже не одинок. Есть и хорошо простроенная ироническая самозащита — золотой жетон, знаменующий собою не столько капитуляцию, сколько новый уровень издевательства над противником.

Трифонов ставит вопрос тяжелей и серьезней — и рассказ его появляется не в легкомысленной «Юности» (к тому же в юмористическом отделе), а в традиционалистском «Знамени», бывшем тогда оплотом военной прозы. Поражение тут не столько историческое, общественное, — сколько онтологическое (дети, как мы знаем, любят умные слова и охотно запоминают их). Советские журналисты направляются к единственному выжившему участнику второй — парижской — Олимпиады. Он прибежал тогда последним, но называет себя победителем. Почему? Потому что все остальные, попав в чудовищный XX век, сошли с дистанции, а он всё бежит свой сверхмарафон. Он одинок, выжил из ума, у него лысая голова и лысые десны, его называют грязнулей, вонючкой, — у старика никого нет, и за ним ходит сиделка; он ничего не помнит и почти ничего не понимает, но в глазах его тлеет огонек мафусаиловой гордости — он жив! Он видит эту остренькую звезду в окне, он чувствует запах горящих сучьев из сада...

И Трифонов выясняет отношения не столько с Хемингуэем, сколько с героическим поколением родителей (судьба репрессированных родителей была для него — как и для Аксенова — вечной травмой). Эти герои полагали, что имеет смысл только жизнь, наполненная подвигами, в крайнем случае интенсивнейшим трудом. А вот поколение сыновей уже не знает, в чем больше смысла — в самосжигании, саморастрае или в выживании любой ценой; ведь, кроме жизни, ничего нет, и никакого смысла, кроме как видеть, слышать, вбирать, чувствовать, — нету тоже. Вот есть журналист Базиль, который не хочет такого черепашьего бессмертия, который жжет свечу с двух концов, — и Юлиан Семенов в самом деле прожил всего 61 год, буквально сгорел, оставив гигантское наследие, девять десятых которого сегодня уже забыто. И есть старик, не совершивший в жизни решительно ничего, — но он жив, и никакой другой победы не будет. Можно спорить о величии подвига, о коллективной воле, о фантастических свершениях, — но умирает-то каждый в одиночку, как писал еще один великий прозаик XX столетия. И не смешны ли перед лицом старости и смерти все эти мысли о величии собственного дела, если само это дело к 1968 году выглядит уже обреченным? А в это время, надо признаться, в мире не осталось ни одной идеологии, с которой можно было солидаризироваться без чувства стыда: все рецепты всеобщего счастья в очередной раз треснули.

Дети обычно с удовольствием обсуждают «Победу» и почти всегда утверждают, что гроссмейстер победил независимо от авторской оценки: мат поставил? — достаточно. Заметил Г.О., не заметил — какая разница? Важен результат! Отрезвляющая реплика учителя о том, что результатом-то является золотой жетон, пролетает мимо ушей. Выиграл — и достаточно, а поняли ли дураки свое поражение — нас волновать не должно. Дети еще малы и не понимают, что сегодняшний Г.О., торжествующий повсюду, и не только в России, — тоже ведь проиграл давно, еще в средние века, а вот не замечает этого — и правит миром. Вероятно, происходит это потому, что главной ценностью и главной победой всё еще остается жизнь — а не, допустим, правда или творчество. Побеждает тот, кто дольше всех бежит — не важно, с каким результатом. И ужасаясь этому, как Аксенов, — в душе мы готовы скорей смириться с этим, как Трифонов. Очень уж хорошо пахнут горелые сучья.

Приложение
**Разговор с Василием Аксеновым в 1994 году
в Вашингтоне**

— Тоска, тоска, Василий Павлович! Валерий Попов сказал когда-то, что вместо ренессанса мы получили реанимацию. Как вы это объясняете?

— Да и реанимации-то, по-моему, нет. Мы все отравлены миазмами разлагающегося трупа, и это всё, что я вижу: поле, покрытое слизью. Для ренессанса пятидесятых было гениально простое определение: оттепель. Время это мне помнится как головокружение, какой-то пролетающий восторг... Ренессанс невозможен без авангарда, а для него нужно массовое вдохновение. Наши шестидесятые были в корне отличны от эпохи студенческих революций в Европе, их сближают напрасно. Мы наслаждались либерализмом, а Запад балдел от марксизма и левачества. В нашей оттепели было очень мало политики: это было явление артистическое, а западные революции и волнения ближе к русскому шестидесятничеству прошлого века — базаровщина, нигилизм... Свобода и новизна были, может, только в рок-музыке. А у нас вместо левачества с его агрессией было всеобщее дружелюбие, мир впервые оказался не враждебен, была даже иллюзия некоторого согласия с властью, ощущение общей цели при отдельных поправимых разногласиях... Это всё эстетика, освоение мирового культурного опыта, конец изоляции.

— Вы часто наезжаете в Москву?

— Два-три раза в год, на каникулы. У меня квартира в высотном доме на Котельнической, сын в Москве — он художник кино.

— Не вдохновляет вас Москва в ее нынешнем варианте?

— Она сейчас живет более бурно, чем Нью-Йорк и тем более чем Вашингтон, который я после долгих странствий себе выбрал. Москва суматошна. В последний раз я едва выдержал в ней полтора месяца: устал. Ощущение какого-то обмана, полного подлога. Я не совсем понимаю, что происходит. Формируется постсоветизм — общество, в котором не поменялось ничего, кроме нескольких идеологических вывесок. Качество жизни в основе своей прежнее. Окраска правительства неясна — я и не думаю, что можно говорить о какой-то окраске. Защитный цвет, мимикрия: самый вид этих людей, сидящих точно так же за теми же столами, внушает мне брезгливость не политического, а именно эстети-

ческого свойства. Я понимаю, что других взять негде, что разрушать систему могут только те, кто был ее частью, — но пока эта система самовоспроизводится. Как будто они не банкроты! Как будто не они разрушили этот свой гребаный СССР собственным бездарным творчеством! Правительство интеллигенции продержалось очень недолго. В стране складывается узнаваемая антиинтеллигентская атмосфера. Под видом правдоискателей-оппозиционеров ползет шествие попов в обнимку со сталинскими соколами. Если революция и произошла — это не наша, это их революция. Интеллигенция уже начинает сомневаться в своем праве на существование и совершает предательство за предательством: она готова признавать правоту оппозиции, снова каяться во всем, отказываться от собственных надежд... Тех, кто из-за недовольства нынешним правительством вытесняется в оппозицию, я могу назвать только коллаборационистами. Нельзя расписываться в своей солидарности с фашизмом, если ошибок наделала демократия. Получается так, что демократическую идею присвоили бездари, патриотическую идею — подонки и спекулянты... Нужна другая оппозиция — прагматики-идеалисты. Это вовсе не взаимоисключающие понятия: нужны цивилизованные молодые люди с идеалистическими целями и прагматическими средствами. Люди, готовые реально сближаться с Западом, — потому что ничего, кроме конвергенции, нас не спасет. Из Америки это еще виднее.

— А вы готовы ради этого прагматического идеализма пойти против собственного народа?

— Сущность народа, вообще говоря, неясна. Под это понятие подверстывают в разное время разные категории населения. Сначала говорят, что народ — это все, кто доволен. Потом — все, кто недоволен. Потом — все, кто безмолвствует. Насчет своего народа я не ободряюсь. Для меня не тайна, что совок — концентрированное выражение всего русского. Но воевать против народа я не готов. Я готов его цивилизовать.

— Но радости-то, радости почему во всем этом нет? Ведь была же свобода!

— Она носила такой вынужденный, механический характер. И к тому же дозировалась. Я помню, что еще в восемьдесят восьмом году большой успех имела гэбэшная провокация: в «Крокодиле» появился фрагмент из моей книги «В поисках грустного беби» — о том, как я рад, что всемирное движение к прогрессу возглавляет могущественная

Америка. Я и сегодня не отказываюсь от этих слов. А они в «Крокодиле» еще полгода потом публиковали негодующие письма трудящихся. Это такая свобода была, знаете... как вот у американских студентов в смысле секса. Мы были в этом отношении очень зажаты, а они так разжаты, что мы дети рядом с ними, — но это свобода принужденная. Надо в определенном возрасте потерять невинность — теряют. Не важно, по любви или ради опыта. Считается нормальным прямо и откровенно обговаривать вопросы контрацепции. В недавнем американском фильме мальчик трахнул свою маму — просто чтобы доказать себе, какой он свободный.

— Кстати, о сексе. Вы написали такую женщину шестидесятых, такой приманчивый и неотразимый типаж, что у нашего поколения только слюнки текут.

— Почему же, в этом смысле у вас как раз есть некоторый повод для радости. Вам достались замечательные девочки урожая ранних семидесятых. В Москве они произвели на меня впечатление своей туповатой задумчивостью. Это что-то совсем новое, тогда как женщина шестидесятых годов — фантом, возникший из осмысления множества литературных типажей. Надо признать, для тогдашнего молодого человека они были действительно неотразимы — все эти женщины Хемингуэя, Ремарка и Белля, сильнее всех повлиявшего на мою раннюю прозу. То была новая модификация *femme fatal*, никогда не знающей, чего она хочет, и нуждающейся в том, чтобы быть несчастной... Стюардесса из пьесы Эдика Радзинского «Сто четыре страницы про любовь», Лаврова в «Девяти днях одного года». Особый тип представляли собою женщины деми-монда: они матом не ругались, а говорили, как водители-дальнобойщики. Бесперывное курение, естественно. Эти женщины блистали во всех домах творчества и особенно в коктебельской колонии: Крым, собственно, и мыслился тогда как страна бегства, эта традиция идет еще с Перекопа.

— Может быть, вас радует сегодняшний Крым? Ведь, согласитесь, весело было наблюдать, как изобретенное вами «Антика-ралли» пронесится мимо Артека!

— Да, ничего, смешно... «Остров Крым» задумывался поначалу как игра, я никогда в жизни, естественно, не думал о каком-то осуществлении тогдашних своих иронических мечтаний. Роман обернулся трагедией только под конец. Я ведь вовсе не осуждаю Лучникова, мечтавшего объединить остров Крым и советскую Россию. Это типичный декабризм — в этическом его понимании. Такой бла-

городный, заведомо обреченный порыв альтруистической любви к Отечеству. Но сегодняшний Крым и присоединять никуда не надо. Непуганый совок. Там очень мало интеллигенции, а без нее не произойдет никакого возрождения. На месте Мешкова я призвал бы в Крым лучшие умы страны, создал бы им все условия — приезжайте, работайте! Место ведь, что и говорить, райское.

— А правда, что вы купили дом в Ялте?

— Неправда, к сожалению.

— Если вы сами заговорили о Лучникове — объясните, откуда взялся этот ваш сквозной типаж мужчинского мужчины, олицетворения счастья и повелительности? Нашему поколению, начинавшему вас читать из-под полы, он представлялся образцом героя-любownika, у которого всё получается.

— Думаю, что это отголоски байронизма. Лучников, Саблер, Малахитов — герои печоринского ряда, существующие на стыке романтизма и подпольности. Подпольность — от того, что романтизм этих персонажей осложнен и омрачен всеми комплексами лагерного, искаленного детства, мечтой об отмщении, о победе над быдлом. Но от подпольного человека Достоевского в них все-таки очень мало. Герой «Записок из подполья» одержим рефлексией и органически не способен ни испытывать счастье, ни активно действовать, ни побеждать. «Новая проза», читать которую мне довольно скучно, как раз пошла по пути подпольности: пытки нереализованного самолюбия, смакование собственной угнетенности, проблемы с женщинами... Проза Евгения Попова или Виктора Ерофеева от этого еще свободна: у этих авторов есть замечательная литературная дерзость. У их эпигонов этой дерзости нет, а герои упиваются собственной ничтожностью и поражениями. Подпольный тип вообще малопривлекателен. А я со своим героем расставаться не собираюсь — вот сейчас пишу новый роман, он будет называться «Новая сладостная поэзия», и там подпольно-романтический типаж пытается осмыслить еврейский опыт в Америке. Побеждает в себе маргинала.

— Может быть, в Америке вы еще испытываете счастье?

— Америка сейчас вызывает у меня тревогу. В нее заложена взрывная машина замедленного действия — проблема меньшинств, и прежде всего проблема этническая. В шестидесятые годы американские интеллектуалы уверенно говорили мне, что уж двадцать-то лет спустя мы здесь не будем обращать на национальность никакого внимания.

Вышло, к сожалению, иначе. Рухнула американская мечта о плавильном котле наций. Наблюдается диктатура меньшинств — тоталитаризм от противного, и в этом я как раз вижу одно из проявлений подпольной психологии. Подпольным людям присуща агрессия в отстаивании своей исключительности, тогда как романтический персонаж своей исключительности либо не ощущает, либо ею тяготеет. Я люблю американскую университетскую элиту, это моя среда, я вообще думаю, что для счастья ощущение среды необходимо, — но в этой элите существует настоящий культ меньшинств. Я понимаю, что за ним стоит двухвековая демократическая традиция, но это другая крайность, для демократии самоубийственная. Принадлежность к сексуальному или национальному меньшинству не кажется мне какой-то доминантой личности. Эдвард Олби, например, говорил: «Я не гомосексуальный писатель, а писатель, случайно родившийся гомосексуалистом». Этим утверждением он очень злил своих коллег, главным литературным достоинством которых была принадлежность к почетному меньшинству.

— Так остались ли какие-то вещи, позволяющие вам испытывать то, прежнее счастье, которым так полна ваша ранняя проза? Ведь после «Ожога» казалось, что вы никогда уже ничему не обрадуетесь...

— Да, «Ожог» — истерическая книга. Я поэтому люблю его весьма избирательно, только отдельные главы — Куки-ту Кусеевича, например, или песню петроградского сакса... «Ожог» был автоэпитафией — и моей, и в каком-то смысле моего поколения. Я не видел будущего, почва уходила из-под ног, не чувствовалась жизнь, всё вязло и останавливалось, иссякала сама способность испытывать восторг, и меньше всего это было связано с возрастом. Время сломалось. Вот почему «Ожог» заканчивается неким послесмертием, остановившимся мгновением, когда герой осознает, что присутствует при втором пришествии Христа, Христос там появляется из арки метро «Лермонтовская». Перед отъездом я лет пять прожил в таком безнадежном состоянии, меня и выгнали, собственно, не за «Метрополь», а за «Ожог». Когда его напечатали на Западе, какая-то крупная чекистская шишка узнала себя в Ченцове. Я и думать об этом не думал, у Ченцова совсем другой прототип — тот, что пришел во второй раз арестовывать мою мать... Но совпадение занятное.

А счастье — что ж, оказалось, я рано себя хоронил. Конечно, я еще умею радоваться. У меня бывают состояния,

когда я прикасаюсь к высшему музыкальному смыслу, его нельзя выразить словами, но он-то и укрепляет меня в мысли о бессмертии души... Я по-прежнему постоянно слушаю музыку, — правда, теперь это всё больше классика, европейское барокко, но и в джазовом кафе «Blues Elly» мне очень нравится. Совсем недавно я плыл в Европу на пароходе «Queen Mary» — и снова было счастье. Кругом океан, а на пароходе музыка играет, женщины по палубам ходят фальшивые...

— В каком смысле фальшивые?

— В смысле выглядят на двадцать пять, а присмотришься — и видишь, что за шестьдесят.

— А литературный успех или неуспех как-то влияет на ваше мироощущение?

— Конечно, мне была небезразлична московская рутня по адресу «Московской саги». Рутня эта меня удручила элементарным неумением критиков писать. Американский успех книги мне, разумеется, очень приятен. Первые две части романа вышли тут под названием «Поколения зимы» и рецензировались на первых полосах газет — в Штатах это много значит. Были даже сравнения с Толстым, которые меня поначалу удивили, поскольку жанр «Саги» — в хорошем смысле soap, литературная основа сериала. Но ведь и «Война и мир» — опять-таки в лучшем смысле слова мыльная опера, с колоссальным драматизмом, маргинальными ситуациями, множеством персонажей на фоне исторического перелома...

— Вам никогда не хотелось написать такую мыльную оперу на материале «Звездного билета»? Вернуться к персонажам тридцать лет спустя и сделать своего рода «Скарлетт», продолжение в новых реалиях?

— Был проект — лопнувший потом, как девяносто процентов проектов, — снять фильм о советских пленных в Афганистане. Мне предложили написать сценарий. Я заинтересовался. Могло получиться сочинение о дружбе трех молодых парней, но уже совсем другого поколения — дети героев «Звездного билета». Не осуществилось. Но, конечно, если возвращаться к этому типу романа — три мальчика, дружба, любовь, начало биографии, — я начал бы со встречи героев в августе девяносто первого. Это были, по-моему, три лучших дня в истории России. И последние дни, когда было счастье, карнавал, мощный духовный подъем нации, ощущение единства без стадности, какие-то надежды... Ничего не произошло. А Димка... что ж Димка. Ему сейчас

сколько было бы? — за пятьдесят, думаю... Бизнесменом мне его представить трудно. Скорее всего, он прошел через диссидентство и очутился здесь. Иногда наезжает в Москву и пытается понять нынешних двадцатилетних. Но не понимает даже языка, на котором они говорят.

— Вам еще нравится писать?

— Да, это одно из главных блаженств. Сейчас, например, я вернулся к рассказу — почти тридцать лет коротких вещей не писал, а тут сделал цикл из двенадцати рассказов с двенадцатью стихотворными интермедиями, так что аксеновская дюжина — двадцать четыре. И вообще, я не разучился радоваться, это какая-то способность, мало зависящая от обстоятельств. Это скорее вопрос темперамента. Сочинительство, преподавание, общение со студентами, море, осень, какой-нибудь милый зверь — всё это делает меня счастливым, и упоение мне по-прежнему знакомо. Только, может быть, оно стало более... локальным, что ли. Моим собственным. Это уже не та общая радость, которая была разлита в воздухе и заставляла меня писать мои любимые вещи вроде «Жаль, что вас не было с нами». Там ведь чистый стеб, и фамилия героя была сначала не Морщинкин, а Морзицер, и жизнь его беспрестанно тюкает по башке, а он всё равно счастлив. Такой гротеск. Но ведь всё равно — пусть там денег у него нету, и роль ему поручили идиотскую, конягу он играет, и жена от него ушла, и всё из рук вон, — а тем не менее дождь, и Ялта, и девушка рядом сидит замечательная... Мне жаль тех, кого не было с нами. Как всё это не любить? Вот Пушкин придет — и уже счастье.

— Пушкин?

— Ага, это пес у меня, Пушкиным зовут. Его жена привезла из Москвы накануне октябрьских событий, так что он в какой-то мере тоже эмигрант.

— А почему Пушкин? Потому что пушист?

— Нет, не поэтому. Посмотрите сами — ну вылитый же Пушкин! Пушкин, Пушкин! У-у...

Венедикт ЕРОФЕЕВ

1

Главный парадокс Венедикта Ерофеева заключается в том, что произведение авангардное, на порядок более сложное, чем дилогия о Бендере или даже роман о Мастере, полное цитат, аллюзий и вдобавок лишенное сюжета, — сделалось сначала абсолютным хитом самиздата, а потом источником паролей для всей читающей России. Ерофеев объединяет пролетариев, гуманитариев, военных, пацифистов, западников и славянофилов — примерно как водка. Но водка устроена значительно проще, чем ерофеевская поэма. Водка состоит из C_2H_5OH и H_2O в оптимальной пропорции, и только; а «Москва — Петушки» — как минимум из пяти языковых слоев, которые будут здесь подробно описаны.

Ерофеев смог написать классическую вещь, потому что в силу своей изгойской биографии не имел ничего общего с советскими — или антисоветскими — системами отсчета: в результате получилось произведение универсальное, продолжающее не советскую или подпольную, а прямо гоголевскую традицию. Только тот, кто ни от кого не зависел, никому не был обязан и ни на что не рассчитывал, мог внезапно (ибо прежние его сочинения не обещали ничего подобного), в мертвое время и в грязном месте, создать абсолютный шедевр. Это и есть единственный достоверный факт биографии Венедикта Ерофеева, сменившего четыре института, несколько десятков рабочих мест и множество городов в диапазоне от Кольского полуострова до Средней Азии. Он умер от рака горла, точно предсказав свою смерть: «Они вонзили свое шило в самое горло...» И о его биографии мы больше ничего говорить не будем, потому что и сам Ерофеев знал ее плохо, постоянно искажал и, кажется, не придавал ей особого значения. А вот поэма — это да, тут далеко не всё сказано и многое открывается.

Все говорят: Бахтин, Бахтин. А кто такой Бахтин, что он придумал? Он придумал много слов для людей, желающих казаться умными: хронотоп, карнавализация, мениппея. Что осталось от Мениппа Гадарского? Мы даже не знаем, был ли он рабом или ростовщиком, или то и другое вместе. Но поскольку он сочетал стихи, прозу, сатиру и фантастику, то придумался жанр мениппея. По-моему, это ненаучно. По-моему, давно пора уже ввести жанр одиссея — поскольку в нем, помимо «Одиссеи», много чего написано.

Всякий этнос начинается с поэм о войне и странствии, что заметил еще Борхес. Русская цивилизация началась со «Слова о полку Игореве», сочетающего и войну, и побег. Золотой век русской культуры начался «Мертвыми душами» — русской одиссеей — и «Войной и миром», про которую — которое? — сам Толстой говорил: «Без ложной скромности, это как Илиада». Без скромности — потому что это не комплимент, а жанровое обозначение. «Илиада» рассказывает о том, за счет чего нация живет и побеждает, каков ее, так сказать, *modus operandi*. Одиссея задает картографию, координаты, розу ветров того мира, в котором нация живет.

«Мертвые души» писались как высокая пародия на «Одиссею», которую одновременно переводил Жуковский. Русская сатирическая одиссея дублирует греческий образец даже в мелочах: Манилов соответствует Сиренам, Собакевич — Полифему, Ноздрев — «дыхание в ноздрах их» — шаловливому Эолу, Коробочка с постоянно сопровождающей ее темой свиней и свинства — Цирцее, а сам Чичиков, как Одиссей в седьмой главе, даже воскрешает мертвых, читая их список и воображая себе, скажем, Степана Пробку.

Поэма Ерофеева потому и поэма, что выдержана в том же самом жанре высокой и даже трагической пародии: это Странствие Хитреца, вечный сюжет мировой литературы, обеспечивающий любому автору шедевр, вырастание на три головы. Одиссею нельзя написать плохо. Фельетонист Гашек, пародист Сервантес, хороший, но не более, новеллист Джойс — все прыгнули в гении, осваивая этот жанр.

Есть у него некоторые устойчивые черты, которые перечислим.

Во-первых, Одиссей никогда не может достичь цели своего странствия — или эта цель окажется неокончательной: за время его отсутствия мир изменился необратимо.

Пока идешь, цель смещается, а сам ты тоже превращаешься, и в результате Итака отдаляется куда-то в вечность. Прийти на нее можно, но застать прежней нельзя: «Мой лук согнули чужаки, мой луг скосили мужики».

Веничка не может достичь Петушков, потому что ни одна одиссея не кончается благополучным возвращением; может вернуться Сэм, но не Бильбо и не Фродо. Конечная цель их странствия совсем иная. Тот, кто столько всего видел и сделал, не может вернуться домой — он туда не влезет. Величайшие одиссеи — «Мертвые души» и «Похождения бравого солдата Швейка» — остались незаконченными именно потому, что герою некуда возвращаться: за время их странствия мир успел перемениться. Петушки недостижимы, как рай.

Во-вторых, Одиссей стремится к жене и сыну, по крайней мере к родне; Блум находит Стивена, и Чичиков — наиболее вероятный финал — тоже обрел бы кого-то из своих, а может, как знать, и незаконного отпрыска. Веничка тоже стремится к мальчику, знающему букву «Ю», и без этого мальчика поэма была бы далеко не так мучительна и пронзительна.

В-третьих, одиссея описывает географию и главный транспорт того мира и той эпохи, в которую живет и творит автор. Главный транспорт греков — корабль, главная среда — море. Главная среда советской России — Подмосковье; вся страна от Москвы до Петушков есть, в сущности, одно огромное грязное Подмосковье, в котором всегда осень. Главный транспорт России — электричка. Когда человек входит в подмосковную или какую хотите электричку (они все одинаковы, и ездят в них одинаковые люди, которые одинаково пахнут), он сразу попадает в пространство «Москвы — Петушков». В этом смысле за 45 лет, прошедших с окончания поэмы, ничего не изменилось. И не изменится. В электричках едут на работу в Москву, потому что вне Москвы работы нет, и увозят домой продукты, потому что вне Москвы их тоже не бывает. Теперь, правда, бывают, но всё равно не такие, как в Москве. Длинная, зеленая, пахнет колбасой, что такое? Электричка. В электричках совокупляются и убивают. Электричка везет на дачу, в армию, за грибами. Она такой же компромиссный вариант поезда дальнего следования, как дача — вариант усадьбы.

Всякая одиссея начинается как веселое странствие, почти увеселительная прогулка, но в середине текста происходит перелом, и всё становится серьезно. Происходит

он между Сциллой и Харибдой, в каком-нибудь месте с двойным названием, вроде Орехова-Зуева, и именно в Орехове-Зуеве, насколько можно судить по тексту, Веничку выносит из электрички, идущей в Петушки, и вносит в другую электричку, идущую опять на Курский вокзал. Он этого не замечает, потому что в глазах у него уже темно, да и в окнах тоже. На окне написано «...», и путешествует он как бы вдоль огромного, бесконечного... Что бы ни мелькало в окнах, он всё это видит сквозь главное местное слово.

И, наконец, одиссея всегда патетична: это образ Родины, а образу Родины необходимо присущ пафос. Одиссея — всегда трагедия, всегда синтез ужаса и любования, потому что это наш мир, наша Родина, сынок, и другой нам не дано. Одиссея задает образ народа, и этот образ у Ерофеева дан именно со смесью восторга и ужаса:

«Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. Это вселяет в меня чувство законной гордости. Можно себе представить, какие глаза там. Где всё продается и всё покупается... глубоко спрятанные, притаившиеся, хищные и перепутанные глаза... Девальвация, безработица, пауперизм... Смотрят исподлобья, с неутихающей заботой и мукой — вот какие глаза в мире Чистогана...

Зато у моего народа — какие глаза! Они постоянно навывкате, но никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла — но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной. В дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий эти глаза не сморгнут. Им все божья роса...

Мне нравится мой народ. Я счастлив, что родился и возмужал под взглядами этих глаз».

3

Одиссей путешествует не только по Эгейскому морю, но по всей греческой мифологии; Дон Кихот странствует не только по Испании, но по всей рыцарской литературе. Веничка странствует не столько по России, сколько по водке — и, разумеется, по гибкой стихии русского языка. Языковых слоев в поэме пять.

Первый — библейский. Ветхозаветных и новозаветных цитат, библейских интонаций, прямых отсылок в поэме не шесть.

Второй — слой русской классики, причем, как показал Н. А. Богомолов в своей статье, преимущественно слой Блока, и не просто Блока, а его третьего тома, самого трагического и катастрофического. Веничка странствует по Блоку, или, точнее, Блок — его Вергилий в этом странствии (ведь и «Божественная комедия» — тоже одиссея, только там вся Италия — наш ад).

Третий — слой советской литературы, воспринятой по большей части иронически.

Четвертый — слой газетно-телевизионной политической лексики, которой мы все пронизаны и пропитаны.

Пятый — фольклорный, причем здесь свободно сочетается русский сказочный фольклор (и в этом смысле к «Москве — Петушкам» надо подходить, вооружившись Проппом, поскольку почти все приметы русского фольклорного странствия тут напоминают о себе) с советским анекдотом, частушкой, разнообразными солеными обценностями. Анекдоты эти тоже отчасти политические, состоящие из преобразенной газетной лексики, а отчасти бытовые, лишенные намека на современность.

Увязывание всех этих слоев, плетение единой языковой сети осуществляется при помощи омонимов, то есть слов, одинаково звучащих, но разное значащих. Устойчивые словосочетания стыкуются и образуют новые нерасторжимые цепи, вот смотрите: «Мало того — полномочия президента я объявляю чрезвычайными, и заодно становлюсь президентом. То есть “личностью, стоящей над законом и пророками”»... «Стоящий над законом» — советский политический штамп; «закон и пророки» — штамп библейский; президент, стоящий над законом и пророками, — Ерофеев. Или:

«— Много пил?

— Много.

— Ну так вставай и иди.

— Да куда “иди”?

— Будто не знаешь!»

«Встань и иди» — слова, с которыми Христос исцеляет параличных, — превращаются в требование: вставай и иди в сортир, потому что иначе получается, что мы твари, а ты Каин и Манфред.

Или:

«И вот тут-то меня озарило: да ты просто бестолочь, Веничка, ты круглый дурак; вспомни, ты читал у какого-то мудреца, что Господь Бог заботится только о судьбе принцев, предоставляя о судьбе народов заботиться принцам.

А ведь ты бригадир и, стало быть, “маленький принц”. Где же твоя забота о судьбе твоих народов?»

Тут увязка происходит через «принца».

Или:

«Я с самого начала был противником этой авантюры, бесплодной, как смоковница».

Бесплодные авантюры — газетный штамп, так говорится про коварный Запад, а про бесплодную смоковницу все помнят и так. Контаминация — главный метод, на этой скрепе, пардон, всё и держится: «В ногах правды нет — но правды нет и выше». Это употребляют все, но придумал Ерофеев: фольклор плюс Пушкин дает волшебную стилистическую плазму.

Во всякой одиссее народ осуществляет свои заветные мечты. Одиссея Венички Ерофеева оказалась пророческой — впрочем, как и «Остров Крым», написанный восемь лет спустя. В России вечно живет мечта о правильной России, о том, что надо выделить себе некую территорию, на которой уж всё будет как надо: там мы будем власть! «Москва — Петушки» с пугающей точностью осуществилась в Новороссии, тут не жаль обширной цитаты:

«А после захода солнца — деревня Черкасovo была провозглашена столицей, туда был доставлен пленный, и там же симпровизировали съезд победителей. Все выступавшие были в лоскут пьяны, все мололи одно и то же: Максимилиан Робеспьер, Оливер Кромвель, Соня Перовская, Вера Засулич, карательные отряды из Петушковых, война с Норвегией, и опять Соня Перовская и Вера Засулич...

С места кричали: “А где это такая — Норвегия?...” “А кто ее знает, где! — отвечали с другого места. У черта на куличках, у бороды на клине!” “Да где бы она ни была, — унимал я шум, — без интервенции нам не обойтись. Чтобы восстановить хозяйство, разрушенное войной, надо сначала его разрушить, а для этого нужна гражданская или хоть какая-нибудь война, нужно как минимум двенадцать фронтов...” “Белополяки нужны!” — кричал закосевший Тихонов. “О, идиот, — прерывал я его, — вечно ты ляпнешь! Ты блестящий теоретик, Вадим, твои тезисы мы прибили к нашим сердцам, — но как доходит до дела, ты говно говном! Ну, зачем тебе, дураку, белополяки?...” “Да разве я спорю! — сдавался Тихонов. — Как будто они мне больше нужны, чем вам! Норвегия так Норвегия...”

Впопыхах и в азарте все как-то забыли, что та уже двадцать лет состоит в НАТО, и Владик Цаский уже бежал на

ларионовский почтамт, с пачкой открыток и писем. Одно письмо было адресовано королю Норвегии Улафу с объявлением войны и уведомлением о вручении. Другое письмо — вернее, даже не письмо, а чистый лист, запечатанный в конверте, — было отправлено генералу Франко: пусть он увидит в этом грозящий перст, старая шпала, пусть побелеет, как этот лист, одряхлевший разь...й-каудильо!.. От премьера Гарольда Вильсона мы потребовали совсем немного: убери, премьер, свою дурацкую канонерку из залива Акаба, а дальше поступай по произволению... И, наконец, четвертое письмо — Владиславу Гомулке, мы писали ему: Ты, Владислав Гомулка, имеешь полное и неотъемлемое право на Польский Коридор, а вот Юзеф Циранкевич не имеет на Польский Коридор ни малейшего права...

И послали четыре открытки: Аббе Эбану, Моше Даяну, генералу Сухарто и Александру Дубчеку. Все четыре открытки были очень красивые, с виньеточками и желудями. Пусть, мол, порадуются ребята, может, они нас, губошлепы, признают за это субъектами международного права...»

Ну, конечно, захватив власть в отдельно взятой деревне, первым делом правильные люди принимают правильные декреты:

«Или так: передвинуть стрелку часов на два часа вперед, или на полтора часа назад, всё равно, только бы куда передвинуть. Потом: слово “черт” надо принудить снова писать через “о”, а какую-нибудь букву вообще упразднить, только надо подумать, какую. И, наконец, заставить тетю Машу в Андреевском открывать магазин в пять тридцать, а не в девять...»

Разве это не полный парадный портрет всей русской государственности, спрашиваю я вас? Чем способна она заниматься, кроме перевода часов и очередной реформы водочной торговли? Разве что объявлять войну Норвегии, хотя последнее с годами всё усложняется и остается, как правило, на уровне пропаганды.

4

Но, разумеется, «Москва — Петушки» — это групповой парадный портрет не только власти, но и народа. Все главные персонажи России застойного образца — которая так и осталась неизменной, разве что временно породила новых русских, но потом пожрала и переварила их, как и показано в финале фильма «Бумер», — явлены нам тут в исчерпы-

вающей полноте, и ничего к ним с тех пор не добавилось. В электричке едут обязательный Митрич с обязательным внуком-уродцем (они потом почти без изменений перекочуют в «Вальпургиеву ночь», и неперменные двое — интеллигент и люмпен, — один из которых, выпив, говорит «Транс-цен-ден-тально!»). И контролер Семеныч, которому наливают грамм за километр, и женщина сложной судьбы, без передних зубов, но в берете, и сам Ерофеев, разумеется, куда же без него, зачем это всё без него? А ждет его развратная красавица с косой до попы, с белыми б...скими глазами. «С глазами белого цвета — белого, переходящего в белесый, — эта любимейшая из потаскух, эта белообрисая дьяволица».

«И я беру еще бутылку белой — она на цвет как у нее глаза», — писал, не сговариваясь с Веничкой, Бродский в «Любовной песни Иванова», которая, между прочим, имеет и второе название: «Подражая Некрасову». А Некрасов тут очень неслучаен, он присутствует и в «Любовной песни Иванова», и в «Москве — Петушках»: как автор «Железной дороги» — главного символа России, но еще, конечно, и как автор второй русской одиссеи XIX века, тоже, разумеется, незаконченной. Ведь «Кому на Руси жить хорошо» — это один из образцов ерофеевской поэмы, и Некрасов, между прочим, на смертном одре рассказывал Боткину, что закончить-то хотел именно пьяным, валяющимся в канаве. Крестьяне всех обошли — царя, министра, попа, — и всем плохо, а ему в канаве — хорошо! И, конечно, глава «Пьяная ночь» — наиболее близкий прототип ерофеевской поэмы: водка и странствие тут впервые увязаны. А как можно без водки странствовать по Руси, если водка — универсальный смазочный материал любого общения? Иначе от трения погибнешь. Тереться о Россию и ее людей нельзя без этой универсальной смазки, без главного условия всех коммуникаций, без этого аналога всех ценностей, она же валюта, она же любовное приношение, она же пароль.

Остается задуматься: почему Россия так и не породила никаких новых ситуаций и типов? Ведь, казалось бы, миновал застой, потом свобода, потом разные степени новой несвободы, и, наконец, мы уткнулись сейчас в такое, чего как будто и не бывало (точней, не бывало очень давно, ибо перед нами досоветские глубины, николаевское «мрачное семилетие»). А люди всё те же — и электричка всё та же, не заменили ее скоростные поезда европейского образца, и автомобиль не сделался главным русским транс-

портом — чай, не Америка, — и запахи остались прежними. Ерофеев поймал Русское Фундаментальное, единое при всех режимах. И в самом деле пространство России — это именно расстояние «от Москвы до самых Петушков», потому что, несмотря на фантастическое разнообразие природных ландшафтов, любая часть русского мира немедленно отстраивается под ветку пригородной электрички. Там воцаряется то же уникальное сочетание доброты и зверства, которое характерно для всех без исключения пассажилов ерофеевской электрички, — и стадии опьянения проще всего отмечать железнодорожными станциями. Любопытно также, что в «Москве — Петушках» блистательно уловлена цикличность русской истории: Веничка начинает свой путь с Курского вокзала и туда же возвращается. Проклятое Орехово-Зуево, столица стачечного движения, поворотный пункт вечного возвращения, которое выдумал Ницше, а осуществляем только мы!

5

Но что радикально отличает «Москву — Петушки» от всех прочих русских одиссей, так это образ главного героя. Раньше по России странствовал Чичиков — поистине хитрец, наш хитроумный Одиссей, ускользающий от любых сетей, от всех соблазнов. Нынче — Ерофеев, растяпа, в сущности, как раз попадающийся в любые раскинутые ему сети (только с ревизором-контролером он умудряется не поделиться — потому что, как некая Шахерезада, опять рассказывает ему что-то из всемирной истории, на сей раз из будущего). Он, как Одиссей, всё видит, слышит и понимает, всё описывает, — но он бесхитростен, и все сирены умудряются его уловить, а между Сциллой и Харибдой он опять не проплыл — они его развернули.

Но главное в Одиссее не то, что он хитрец, и даже не то, что он прогневил Посейдона — хозяина стихии, по которой странствует (Веничка безусловно прогневил Хозяина Стихии — ему не дают хереса, а дают вымя, везде, на всех путях встречает его вымя!). Главное в Одиссее то, что он возвращается с войны.

Вся Россия возвращается с войны и никак не может вернуться.

Война живет в «Москве — Петушках» как миф, как образ прошлого — и как угроза: все только и думают о коварной мировой закулисе, всех заботит Ближний Восток (и

гомосексуализм), все собираются воевать с Норвегией... Мы победили, мы не можем не победить, потому что нас уничтожить нельзя, а всех остальных можно; потому что всеобщая история конечна, а наша бесконечна; потому что после ядерной войны уцелеют только электричка, идущая из Москвы в Петушки, и все ее пассажиры. Но дело даже не в войне как в непереносимом фоне всего происходящего — она и в мыслях, и в реалиях, и в газетных штампах; нет, дело в том, что Веничка Ерофеев едет с войны более глобальной. Он едет с войны за Родину, и эту войну он проиграл, потому что Родина больше не его. Ею владеют чужие люди. Романтик, житель культуры, которая и есть для него единственная страна происхождения, — он и культуру проиграл, и всё-всё-всё. Его единственное утешение — содержимое его чемоданчика.

«Вздыхнул солдат, шинель поправил, раскрыл мешок походный свой, бутылку горькую поставил на серый камень гробовой. Хмелел солдат, слеза катилась, слеза несбывшихся надежд — и на груди его светилась медаль за город Будапешт».

Все говорят — Будапешт, Будапешт, а его нигде нет, нигде, от Москвы до самых Петушков. И все завоевания мировой культуры ничего не стоят в пространстве ерофеевской поэмы. Чтобы не так болела мировая культура, проигранная, закончившаяся, отобранная, — Веничка всё время пьет. Иначе он взглянет в окно — а там написано: «...». И ничего, кроме «...», нет, — буквально ни...

Как всё великое в России, эта вещь сделана не для всемирной славы и как бы не всерьез, потому что всё, что мы делаем всерьез, получается безвкусно и кончается большой кровью. И почти всё великое делается у нас несерьезно, к серийности мы не приспособлены. «Первое издание “Москвы — Петушки”, благо было в одном экземпляре, быстро разошлось».

Этот единственный экземпляр так до сих пор и расходуется, и непохоже, чтобы у России завелся какой-нибудь другой маршрут.

Валентин РАСПУТИН

У нас на журфаке в 1984 году, на литературно-критическом семинаре Николая Богомолова зашла речь о тогдашней русской прозе, и в частности — о Валентине Распутине. Богомолов неожиданно назвал его очень большим писателем. Один продвинутый мальчик, впоследствии музыкальный критик, сказал, что «Живи и помни» — произведение глубоко советское и во многих частностях недостоверное. «Писатель, — сказал Богомолов, и эту формулу я часто цитировал, — определяется только изобразительной силой. У Распутина она исключительная — вспомните...» И он назвал мой любимый эпизод из «Живи и помни»: когда бабы празднуют победу и вдруг вспоминают, что мельник-то, дедушка-то Степан не знает. И его привозят к общему застолью — нет, пересказывать бессмысленно:

«Он вертел большой лохматой головой и бессловесно, спокойно, показывая, что понимает и прощает, неторопливо и мудро кивал. И, глядя на него, близкие к слезам бабы разом заплакали. Только сейчас, когда последний живой человек в Атамановке узнал от них, что случилось, они наконец поверили и сами: кончилась война».

Богомолов редко кого хвалил: на моей памяти он назвал «близкими к гениальности» только песни Окуджавы (том песен в самиздатовском Полном собрании он редактировал лично) и «Москву—Петушки». В 1984 году такие вещи запоминались. И Александру Жолковскому, как ни парадоксально, запомнился у Распутина тот же эпизод — эта сюжетная структура у него подробно разобрана в статье «Пятеро с раньшего времени». «Мы считали Распутина талантливейшим в поколении», — сказал он, хотя симпатий к почвенникам от него ожидать трудно. И Шкловский — тоже вроде бы не замеченный в симпатиях к «русской партии»

основатель формального метода, — в статье 1979 года назвал Распутина «большим писателем на распутье». И Вознесенский назвал его «матерым творянином с проломленным черепом» — это было во времена, когда вся хорошая литература, невзирая на разногласия, еще чувствовала себя в одной лодке, и Распутин писал предисловие к дебютному роману Евтушенко «Ягодные места», поскольку без этого предисловия роман в печать не попал бы (а напечатала его почвенническая «Москва»). Распутин заслуженно считался живым классиком и репутацию эту подтверждал.

А теперь — почему бы не назвать вещи своими именами? Распутин являет собой пример того, как ложная, человеконенавистническая идея стубила первоклассный талант, как следование навязанной концепции изуродовало гуманиста, психолога, интеллектуала.

С поколением 1936—1938 годов такое случалось часто. Да и с другими не реже. Опоздавшие шестидесятники получили великий шанс: не вписавшись в радостные оттепельные времена, проскочив мимо заграничных вояжей, больших тиражей, ранней славы, они получили, по словам Бродского, «шанс увидеть изнутри то, на что ты так долго глядел снаружи». Им досталось полуподпольное существование, им выпал шанс заглянуть на совсем другую глубину. Юрий Кузнецов, Олег Чухонцев, Илья Авербах, Владимир Высоцкий, Валентин Распутин — художники этой генерации. При них исчерпался советский проект и была скомпрометирована дарованная свобода.

У этого поколения был огромный соблазн подпасть под влияние Идеи, поскольку существование в пустоте трудно, одиночество и разобщенность не для всякого переносимы.

Тут надо обладать великим талантом и умом Петрушевской — впадающей в любые уродливые крайности, но не в очарованность идеей, — чтобы сохранить дар и не впасть в человеконенавистнические ереси. У Юнны Мориц, ярчайшей звезды семидесятнической поэзии, это не получилось: невозможно поверить, что это она пишет свои нынешние тексты. О том, что творилось с Юрием Кузнецовым в последние годы, лучше не вспоминать, хотя шедевры случались и тогда. И положи руку на сердце — я не знаю, что было бы с Высоцким (могу лишь предположить, что если бы он был жив — общая деградация была бы все-таки не столь обвальная).

Распутин — не идеолог и не мыслитель, он глубочайший, сострадательнейший изобразитель человеческого

горя, одиночества и потерянности. Этот дар — «слезный дар», как называл его Бунин, — не изменял Распутину и в девяностые: критики скептически отзывались о цикле его поздних рассказов — но такие шедевры, как «Нежданно-негаданно» или «Новая профессия» (последний доказывает, что у Распутина был и талант сатирика), доказывали, что в изображении старости, упадка, распада, одиночества, беззащитности ему по-прежнему не было равных.

Лучше «Прощания с Матерой» в русской прозе 70-х нет ничего — есть вещи на том же уровне, есть Трифонов и Аксенов, но это те вершины, где уже не бывает сравнений. Дальнейшее требовало качественного скачка, а на него мало кто из советских литераторов оказался способен: Трифонов, Стругацкие — да (Трифонову, увы, не довелось увидеть «Другую жизнь», он успел лишь предсказать «Исчезновение»). Окуджава — в «Свидании с Бонапартом» — да: там есть попытка собственной историософии, оригинальной и мрачной, но эта вещь осталась нерасшифрованной, начались перемены, и стало не до того. Василь Быков — да. Чингиз Айтматов — писатель, наиболее близкий к Распутину по духу и темпераменту, — в «Плахе», пожалуй, сделал шаг назад от предыдущего романа. Главной вехой оказалась не перестройка, а время до нее, начало 80-х, когда на доске стояла чрезвычайно сложная комбинация с неочевидными продолжениями. Никто из главных авторов 70-х — ни Горенштейн, ни Зиновьев, ни Бродский, — не успели ее по настоящему осмыслить.

Настала эпоха ошеломляющих упрощений. Плодотворная растерянность сменилась удручающей, плоской определенностью. Распутин никогда не был враждебен к интеллигенции — более того, идеальная героиня его «Уроков французского» как раз и есть носительница лучших черт интеллигента, не зря она учительница, не зря от нее герой получил первые уроки доброты и терпения. Финальная фраза рассказа — про яблоки, которых герой никогда не видел, но догадался, что это они, — как раз и была метафорой чуда этой человечности: мальчик не видел ее, но догадался, что это она и есть. «Ты должен сделать добро из зла, потому что больше не из чего» — как же, как же! Из зла никогда ничего не получится, а добро является ниоткуда, как волшебные огромные яблоки в глухом голодном захолустье. Распутин был другом Вампилова, остро ставившего вопросы и ненавидевшего прямые ответы. И вдруг он стал

именно эти ответы, причем простейшие, излагать: сначала в публицистике, потом в прозе.

Представитель деревенской прозы вовсе не обязан ненавидеть городских и городскую культуру: вспомним хотя Шукшина, художника тонкого и умного, не обольщавшегося никакой сельской духовностью. Но Распутин вдруг ополчился на прогресс, на город, на свободу — некоторые полагают, что это было реакцией на триумф либералов, но никакого триумфа не было, и никто Распутина из литературы не вытеснял. Трудностей с цензурой (в отличие от того же Вампилова) он не испытывал, публиковался постоянно. Экранизация «Прощания с Матерью», задуманная Ларисой Шепитько и осуществленная Элемом Климовым, стала одним из лучших советских фильмов (и уж точно лучшим фильмом Климова). Ни деревенщики, ни горожане Распутина не ругали и даже как будто не завидовали, потому что где уж завидовать страданию, которым переполнены его тексты? «Не могу-у» из позднего рассказа — это был ведь и его собственный крик.

Поздний Распутин, да не прозвучит это каламбуром, безнадежно запутывался, одновременно нахваливая Столыпина и Сталина, которых объединяла, пожалуй, только нелюбовь к политической свободе: Столыпин был реформатором, Сталин ставил на архаику. Распутин поносил городскую безнравственность, говорил, что у патриотов есть поле Куликово, а у либералов — «Поле чудес», и вообще противопоставлял патриотизм свободе, как будто они несовместимы и, более того, мыслимы по отдельности. Он озвучивал банальнейшие мысли и простейшие рецепты, не публиковал в течение десяти последних лет ни одного нового текста, словно окончательно растратился, сочиняя повесть «Дочь Ивана, мать Ивана»; он не утратил способности писать хорошую прозу, и в этой повести есть могучие страницы — но есть и те, которых постыдился бы первокурсник Литинститута.

Чтобы фанатично верить в Идею и продолжать писать сильную прозу, иногда этой Идее противоречащую, надо быть Львом Толстым. У Распутина не оказалось иммунитета от простых решений и человеконенавистнических теорий, он не стыдился оправдывать репрессии и даже призывать к ним — и это не могло не сказаться на уровне того, что он говорил и писал. Он не мог и не хотел признать, что его Матеру, без которой он себя не мыслил, уничтожил Советский Союз, — но Советский Союз впоследствии уничтожила та

же сила, которая и досоветскую Россию вколотила в гроб: это не мировой еврейский заговор и не городская цивилизация, а обскурантизм, подозрительность, неспособность к развитию, лицемерие и культ запрета; и самое ужасное, что поздний Распутин встал на сторону этой силы.

Он, гениально изображавший страдание, всегда чуткий к нему, — в поздние годы впал в жесточайшую обиду на человечество.

Писатель не обязан быть мыслителем, оно ему, может, и вредно, — но иметь иммунитет от простых и грубых ответов, от конспирологии и ксенофобии ему бы хорошо. Иначе его имя будет упоминаться в одном ряду с палачами, а зачем ему это? Либеральная идея тоже жрет своих адептов, да и любая жрет, — художнику нельзя превращаться в иллюстратора собственных заблуждений; просто либералы не так любят запреты — хотя российские либералы по этой части мало уступают почвенникам. Художник должен думать и понимать, а не приговаривать или клеймить; его дело — добавлять в атмосферу кислорода и света, а не задерживать шторы или воспевать сероводород. Писатель, уложивший жизнь в единую непротиворечивую теорию и начавший громить несогласных с ней, перестает писать. Один из самых наглядных и горьких уроков был явлен нам только что в распутинской судьбе.

Помню, какие яростные споры кипели в 1987 году в Новосибирском университете, на студенческих чтениях, вокруг «Пожара» Распутина и «Печального детектива» Астафьева. Я доказывал тогда, что в прозе Астафьева есть надежда, азарт сопротивления и творческая перспектива, — а Распутин пребывает в растерянности, выход из которой, кажется, только в депрессию. Мне отчаянно возражала будущая жена: Распутин вообще не любит изображать борцов, ему это несвойственно, его герой — жертва, это особенность темперамента, а не мировоззрения! Странно, но оба мы были правы: Астафьеву действительно предстоял последний и высший творческий взлет — а Распутину в самом деле не присущи ни азарт, ни надежда.

Он всю жизнь писал о жертвах и сам был жертвой страшной болезни, настигающей русских — и не только русских — писателей. Повторявший читателю «Живи и помни», «Век живи — век люби», он выбрал мировоззрение, не позволяющее ни любить, ни жить, ни помнить. Это горькая и страшная судьба большого художника, чьи последние годы были цепью трагедий: он потерял дочь, жену, почти оста-

вил литературу — или литература оставила его... Я предчувствую, какой хай поднимется после этих моих слов, но мое право скорбеть об участи большого художника — это право любви к нему. Распутин был писателем первого ряда — и заслуживает разговора по самому высокому счету. Он — мастер, и он — жертва. Эта жертва бессмысленна, если не заставит современников задуматься.

Ужас в том, что поздние заблуждения кладут ответ — точнее, тень — на всю предыдущую биографию писателя: Мережковскому не простится поддержка Гитлера, Гамсуну — восторги по его адресу, даром что оба успели раскаяться. Это не мешает нам чтить Мережковского и Гамсуна — и все-таки заставляет искать: где был тот роковой поворот? Что тут причиной — страх перед будущим, апологетическая вера в культуру, слишком сильная ненависть к демократическим упрощениям и девальвациям? И можно ли вообще остановить художника на страшном пути — или это тоже один из его уроков, который он дает современникам, жертвуя собой? Ведь заблуждения великих мастеров для того и явлены человечеству, чтобы оно их не повторяло. И, может быть, кто-то, сравнив раннюю и позднюю прозу Распутина, лучше поймет, чем кончаются идеология и практика русского национализма.

Тогда всё не напрасно.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ О ГЕРОЯХ КНИГИ

Галич (Гинзбург) Александр Аркадьевич (1918—1977) родился в Екатеринославе (позже Днепропетровск) в интеллигентной еврейской семье. Учился в Москве в Литературном институте и Оперно-драматической студии Станиславского. В 1950-е годы стал популярным драматургом и сценаристом. Одновременно начал сочинять песни, критически отражающие советскую историю и современность. Их публичное исполнение привело к конфликту с властью; Галич был исключен из творческих союзов, лишен средств к существованию и в 1974 году вынужден покинуть страну. Работал на радио «Свобода», погиб в Париже от несчастного случая (удар током при подключении антенны). Его книги и аудиозаписи стали издаваться на родине с 1989 года.

Асадов Эдуард Аркадьевич (1923—2004) родился в городе Мерв (Мары) Туркестанской АССР в семье учителей, карабахских армян. Окончив школу в Москве, ушел добровольцем на фронт, воевал в артиллерии, в 1944 году был тяжело ранен в боях за Севастополь и потерял зрение. После войны окончил Литературный институт им. А. М. Горького, в 1951 году опубликовал первый сборник стихов «Светлая дорога». Автор 47 книг стихов и прозы, выходивших большими тиражами. Выступал в крупнейших концертных залах страны при неизменном участии жены — артистки Галины Разумовской. Умер в больнице подмосковного города Одинцово.

Высоцкий Владимир Семенович (1938—1980) родился в Москве в семье офицера Семена Высоцкого и переводчицы Нины Серегинной. Окончил Школу-студию МХАТ, играл в

Московском драматическом театре им. А. С. Пушкина, а с 1964 года — в только что созданном Театре на Таганке. Параллельно начал сниматься в кино (сыграл в 26 фильмах) и исполнять на домашних концертах свои песни. С годами стал всенародно популярным актером и певцом, но его творчество замалчивалось или резко критиковалось официальной прессой. Его пластинки выходили в основном за рубежом, а первый сборник стихов «Нерв» появился только после смерти. Умер от инфаркта, вызванного злоупотреблением алкоголем и наркотиками. Похоронен на Ваганьковском кладбище при небывалом стечении народа (более 100 тысяч человек). В последующие годы его стихи и песни издавались громадными тиражами, вышло множество книг о нем. В 2002 году в серии «ЖЗЛ» вышла книга Владимира Новикова о Высоцком, с тех пор многократно переизданная.

Слущкий Борис Абрамович (1919—1986) родился в городе Славянске Харьковской губернии. Учился в Московском юридическом институте и Литературном институте им. А. М. Горького. В первые дни войны ушел на фронт, служил политработником и военным следователем, был тяжело ранен. В 50-е годы занимался переводами, позже стал широко известным поэтом (первая книга стихов «Память» вышла в 1956 году). В последние годы жизни страдал психическим расстройством. Умер в Туле, похоронен на Пятницком кладбище в Москве.

Самойлов (Кауфман) Давид Самуилович (1920—1990) родился в Москве в семье врача-венеролога. Учился в МИФЛИ (Московский институт философии, литературы и искусства). В годы войны был пулеметчиком, прошел боевой путь от Тихвина до Берлина, награжден орденами и медалями за храбрость. После войны занимался переводами, первую книгу стихов «Ближние страны» выпустил в 1958 году. Из-за связей с диссидентами попал в опалу, с 1974 года жил с семьей в Пярну (Эстония). Умер и похоронен в Таллине.

Евтушенко Евгений Александрович (1932—2017) родился на станции Зима (или в соседнем городе Нижнеудинск) Иркутской области в семье геолога Александра Гангнуса и актрисы Зинаиды Евтушенко. Окончил школу в Москве, учился в Литературном институте им. А. М. Горького.

В 1952 году издал первую книгу стихов «Разведчики грешного», став самым молодым членом Союза писателей СССР. В годы оттепели прославился как известнейший русский поэт в Союзе и на Западе, читавший стихи не только в концертных залах, но и на стадионах. После советского вторжения в Чехословакию в 1968 году написал письмо протеста Л. И. Брежневу, но вскоре примирился с властью, став официальным поэтом-пропагандистом. В годы перестройки возглавил либеральную писательскую ассоциацию «Апрель», был избран народным депутатом СССР. С 1991 года жил в США, но постоянно приезжал в Россию. Автор десятков книг стихов и прозы, составитель многотомных антологий русской поэзии. Умер от рака в городе Талса, штат Оклахома; похоронен на Переделкинском кладбище в Москве. В 2017 году в серии «ЖЗЛ» вышла книга Ильи Фаликова «Евгений Евтушенко».

Вознесенский Андрей Андреевич (1933—2010) родился в Москве в семье инженера-гидротехника, окончил Московский архитектурный институт. С детства писал стихи, получившие одобрение Б. Пастернака. Первый сборник стихов «Мозаика», вышедший в 1960 году во Владимире, был встречен критикой неодобрительно; позже Вознесенского часто ругали за формализм, безыдейность и подражание Западу. Несмотря на это, он много издавался, выступал в СССР и за рубежом, на его стихи написаны популярные эстрадные песни. Больше сорока лет был женат на писательнице Зое Богуславской. Последние годы страдал болезнью Паркинсона, умер в поселке Переделкино, похоронен на Новодевичьем кладбище. В 2015 году в серии «ЖЗЛ» вышла книга Игоря Виравова «Андрей Вознесенский».

Ахмадулина Белла (Изабелла) Ахатовна (1937—2010) родилась в Москве в семье партийного работника Ахата Ахмадулина и переводчицы Надежды Лазаревой. Окончила Литературный институт им. А. М. Горького, где познакомилась с первым мужем Евгением Евтушенко. Первый сборник стихов «Струна» вышел в 1962 году. В дальнейшем книги Ахмадулиной выходили редко, но пользовались большим успехом, как и ее поэтические чтения. Много лет она жила в поселке Переделкино с последним мужем, театральным художником Борисом Мессерером. Умерла от сердечного приступа, похоронена на Новодевичьем кладбище.

Матвеева Новелла Николаевна (1934—2016) родилась в городе Детское Село (ныне Пушкин) Ленинградской области в семье географа и путешественника Николая Матвеева-Бодрого. Работала воспитательницей в детдоме, заочно окончила Высшие литературные курсы при Литературном институте им. А. М. Горького. Первый сборник стихов «Лирика» вышел в 1961 году. В те же годы начала сочинять и петь под гитару песни на свои стихи и стихи мужа Ивана Киуру. Была также автором пьес, переводов, романов, многие из которых остались неопубликованными. Умерла на своей даче недалеко от Химок, похоронена на Троекуровском кладбище в Москве. В 2006 году в мемуарной серии «Близкое прошлое» вышла книга ее воспоминаний «Мяч, оставшийся в небе».

Шпаликов Геннадий Федорович (1937—1974) родился в городе Сегежа Карельской АССР в семье военного инженера, погибшего на фронте. Окончил суворовское училище, потом сценарный факультет ВГИКа. В 60-е годы стал автором сценария таких культовых картин, как «Застава Ильича» и «Я шагаю по Москве», поставил фильм «Долгая счастливая жизнь», сочинял пьесы, стихи и песни. Вынужденный творческий простой, вызванный давлением цензуры, привел Шпаликова к алкоголизму и душевному кризису. Повесился в Доме творчества писателей в Переделкине, похоронен на Ваганьковском кладбище. Посмертно опубликован первый сборник стихов «Избранное» (1979). В 2017 году в серии «ЖЗЛ» вышла книга Анатолия Кулагина «Шпаликов».

Бродский Иосиф Александрович (1940—1996) родился в Ленинграде в семье военного фотографа Александра Бродского и бухгалтера Марии Вольперт. После окончания школы работал в геологических экспедициях, начал писать стихи и читать их в компаниях друзей. После статьи в газете «Вечерний Ленинград», обвинившей Бродского в тунеядстве, он был в 1964 году арестован и приговорен к пяти годам ссылки в Вологодскую область. После освобождения был лишен возможности печататься и в 1972 году эмигрировал в США. Получил широкую известность на Западе, в 1987 году был удостоен Нобелевской премии по литературе. Автор многочисленных сборников стихов и эссе, пьес, переводов. С 1988 года стал печататься на родине, но вернуться отказался, несмотря на сохранившуюся тягу к Рос-

сии и ее культуре. Умер от сердечного приступа во сне в своей квартире в Нью-Йорке, похоронен на кладбище Сан-Микеле в Венеции.

Слепакова Нонна Менделевна (1936—1998) родилась в Ленинграде в семье инженера-текстильщика. Окончила Ленинградский библиотечный институт им. Н. К. Крупской, в 1962 году выпустила первый сборник стихов «Кабутта». Автор 14 книг стихов (самый полный, «Полоса отчуждения», вышел посмертно), рассказов, детских пьес, переводов. Много лет прожила на Петроградской стороне с мужем, поэтом Львом Мочаловым. Умерла от рака, похоронена на Серафимовском кладбище.

Максимов Владимир Емельянович (наст. Самсонов Лев Алексеевич) (1930—1995) родился в Москве. После гибели отца-рабочего на фронте воспитывался в детском доме, беспризорничал, был осужден по уголовным статьям. После освобождения в 1951 году жил на Кубани, где начал заниматься литературным трудом. Первая повесть «Мы обживаем Землю» опубликована в 1961 году в альманахе «Тарусские страницы». Романы «Карантин» и «Семь дней творенья» были отвергнуты цензурой; после их публикации на Западе Максимов был помещен в психиатрическую больницу и в 1974 году выслан из СССР. В Париже стал редактором влиятельного литературного журнала «Континент». В постсоветскую эпоху резко критиковал политику новых российских властей. Умер от рака, похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

Некрасов Виктор Платонович (1911—1987) родился в Киеве в семье врача. Окончил Киевский строительный институт, параллельно учился в театральной студии, работал актером. На фронте был сапером, участвовал в Сталинградской битве. Первая повесть «В окопах Сталинграда», напечатанная в 1946 году в журнале «Знамя», получила Сталинскую премию и была экранизирована (фильм «Солдаты», 1956). Последующие произведения Некрасова подвергались критике, он был исключен из творческих союзов и в 1974 году вынужден эмигрировать. Жил в Париже, опубликовал несколько книг прозы. Умер от рака, похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Его произведения стали печататься на родине с 1989 года.

Синявский Андрей Донатович (1925—1997) родился в Москве в семье партийного работника, бывшего левого эсера. Окончил филфак МГУ, работал в Институте мировой литературы, издал несколько литературоведческих работ. Параллельно писал сатирические произведения, которые издавал на Западе под псевдонимом «Абрам Терц». За это в 1966 году был осужден на семь лет колонии вместе со своим другом и соавтором Юлием Даниэлем. После освобождения был лишен возможности печататься и эмигрировал во Францию, где вместе с женой Марьей Розановой основал литературный журнал «Синтаксис». За рубежом написал книги «Иван-дурак», «Прогулки с Пушкиным», «Кошкин дом», автобиографический роман «Спокойной ночи». Умер от рака, похоронен в Фонтене-о-Роз под Парижем.

Нагибин Юрий Маркович (1920—1994) родился в Москве. Сын убитого красными дворянина, воспитан приемным отцом — адвокатом Марком Левенталем, позже репрессированным. Учился на сценарном факультете ВГИКа, на фронте был политработником и военным корреспондентом. В 1943 году выпустил первый сборник рассказов. После войны стал членом Союза писателей, писал рассказы, повести, сценарии более 40 фильмов. Много лет вел дневник, опубликованный посмертно и ставший самым известным произведением писателя вместе с мемуарными повестями «Дафнис и Хлоя» и «Моя золотая теща». Последние годы провел в Италии, умер в Москве, похоронен на Новодевичьем кладбище.

Трифонов Юрий Валентинович (1925—1981) родился в Москве в семье военачальника и государственного деятеля Валентина Трифонова, расстрелянного в годы «большого террора». Окончил Литературный институт им. А. М. Горького, в 1950 году опубликовал повесть «Студенты», получившую Сталинскую премию. Стал известен в 70-е годы циклом «московских» повестей, романами «Дом на набережной», «Нетерпение», «Время и место». Умер от тромбозмболии легочной артерии, похоронен на Кунцевском кладбище в Москве.

Семенов (Ляндрес) Юлиан Семенович (1931—1993) родился в Москве в семье редактора Семена Ляндреса, позже репрессированного. Окончил Московский институт востоковедения, много лет работал журналистом в СССР и за

рубежом. В 1959 году опубликовал первый роман «Дипломатический агент». Выпустил больше 50 книг, особую известность получил цикл романов о советском разведчике Исаеве-Штирлице и его экранизации. В 1989 году Семенов создал первое в СССР частное издание — газету «Совершенно секретно». Вскоре перенес инсульт и до самой смерти оставался прикован к постели. Похоронен на Новодевичьем кладбище. В 2006 году в серии «ЖЗЛ» вышла биография Семенова, написанная его дочерью Ольгой.

Братья Стругацкие Аркадий Натанович (1925—1991) и Борис Натанович (1933—2012) родились в Ленинграде в семье редактора и учительницы. Аркадий окончил Военный институт иностранных языков, работал переводчиком с японского, Борис получил специальность астронома, работал в Пулковской обсерватории. В 50-е годы начали писать научно-фантастические рассказы; первый совместный рассказ «Извне» напечатан в журнале «Техника молодежи» в 1958 году, а в 1959 году вышла первая книга «Страна багровых туч». С годами Стругацкие стали классиками советской фантастики, признанными и за рубежом, хотя некоторые их книги были запрещены цензурой. После смерти брата Борис Стругацкий продолжил литературную деятельность под псевдонимом С. Витицкий, учредил журнал фантастики «Полдень. XXI век» и премию «Бронзовая улитка», много лет возглавлял семинар молодых фантастов в Санкт-Петербурге. Умер от лимфосаркомы, завещал кремировать себя и развеять прах над Пулковскими высотами.

Искандер Фазиль Абдулович (1929—2016) родился в Сухуме в семье купца-перса и абхазки. Окончил Литературный институт им. А. М. Горького, работал журналистом. В 1957 году выпустил первую книгу стихов «Горные тропы», стал известен после публикации в журнале «Юность» сатирической повести «Созвездие Козлотура» (1966). Автор множества книг, включая роман-эпопею «Сандро из Чегема», урезанный цензурой и впервые изданный целиком в 1989 году. Его книги, написанные по-русски, часто посвящались родной Абхазии, где он стал национальным классиком. Умер от сердечного приступа на даче в Переделкине, похоронен на Новодевичьем кладбище.

Шукшин Василий Макарович (1929—1974) родился в алтайском селе Сrostки в семье председателя колхоза, рас-

стрелянного в годы коллективизации. Учился в Бийском автомобильном техникуме, работал слесарем, служил в военно-морском флоте. Был учителем русского языка в родном селе. В 1960 году окончил режиссерский факультет ВГИКа, играл в кино и сам поставил несколько фильмов. В 60-е годы начал писать рассказы, в 1963 году выпустил в издательстве «Молодая гвардия» первую книгу «Сельские жители». При жизни опубликовал семь книг прозы. Умер от инфаркта (по официальной версии) на теплоходе «Дунай» во время съемок фильма С. Бондарчука «Они сражались за Родину». Похоронен на Новодевичьем кладбище. В серии «ЖЗЛ» вышли две биографии Шукшина, написанные Владимиром Коробовым и Алексеем Варламовым.

Аксенов Василий Павлович (1932—2009) родился в Казани в семье партийного работника Павла Аксенова и его жены, в будущем писательницы Евгении Гинзбург. В годы «большого террора» родители мальчика были арестованы, он жил у родственников, потом с матерью в Магадане. Окончил Ленинградский медицинский институт, работал врачом, потом занялся литературой. Первая повесть «Коллеги» вышла в 1959 году и была экранизирована, как и роман «Звездный билет». Многие произведения Аксенова подвергались критике и не печатались, романы «Ожог» и «Остров Крым» были опубликованы за рубежом. В 1980 году писатель с семьей был вынужден уехать в США, позже жил во Франции. После 1989 года он начал публиковаться на родине, часто приезжал в Москву. В 2008 году перенес инсульт, от последствий которого не оправился до самой смерти. Похоронен на Ваганьковском кладбище. В 2012 году в серии «ЖЗЛ» вышла книга Дмитрия Петрова «Аксенов».

Ерофеев Венедикт Васильевич (1938—1990) родился на станции Чупа Карельской АССР в семье железнодорожника, осужденного позже за антисоветскую пропаганду. Учился в нескольких вузах, но отовсюду был отчислен. Сменил множество занятий, от грузчика до стрелка ВОВР. В 1970 году, работая монтажником в Подмоскowie, написал самое известное произведение — поэму в прозе «Москва — Петушки». С 1976 года жил в Москве. Умер от рака горла, похоронен на Кунцевском кладбище.

Распутин Валентин Григорьевич (1937—2015) родился 15 марта 1937 года в поселке Усть-Уда Иркутской области

в семье начальника почты, вскоре осужденного. Окончил историко-филологический факультет Иркутского университета, в годы учебы начал работать в газете и писать рассказы. Первая книга «Край возле самого неба» вышла в 1966 году. Распутин стал известен в 70-е годы как автор повестей «Живи и помни» и «Прощание с Матерой», ставших классикой «деревенской» прозы. В 80-е годы писатель активно занялся общественной деятельностью, в постсоветские годы примыкал к КПРФ и национал-патриотическим организациям. Его последняя книга «Дочь Ивана, мать Ивана» вышла в 2004 году в издательстве «Молодая гвардия». Умер в Москве, похоронен в Иркутске на кладбище Знаменского монастыря. В 2016 году в серии «ЖЗЛ» вышла книга Андрея Румянцева «Валентин Распутин».

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Феномен шестидесятиничества	6

Часть первая СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЙ МАРШ

Александр Галич	26
Эдуард Асадов	36
Владимир Высоцкий	48
Борис Слуцкий	68
Давид Самойлов	77
Евгений Евтушенко	95
Андрей Вознесенский	126
Белла Ахмадулина	147
Новелла Матвеева	155
Геннадий Шпаликов	181
Иосиф Бродский	188
Нонна Слепакова	195

Часть вторая ОБРЕЧЕННЫЕ ПОБЕДИТЕЛИ

Владимир Максимов	220
Виктор Некрасов	230
Андрей Синявский	239
Юрий Нагибин	247
Юрий Трифонов	258
Юлиан Семенов	271
Братья Стругацкие	283
Фазиль Искандер	296
Василий Шукшин	306
Василий Аксенов	325
Венедикт Ерофеев	350
Валентин Распутин	360
Биографические справки о героях книги	366

Быков Д. Л.
Б 95 Шестидесятники: Литературные портреты / Дмитрий Быков. — М.: Молодая гвардия, 2019. — 375[9] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1722).

ISBN 978-5-235-04222-3

Поколение шестидесятников оставило нам романы и стихи, фильмы и картины, в которых живут острые споры о прошлом и будущем России, напряженные поиски истины, моральная бескомпромиссность, неприятие лжи и лицемерия. Их часто ругали за половинчатость и напрасные иллюзии, называли «храбрыми в дозволенных пределах», но их произведения до сих пор остаются предметом читательской любви. Новая книга известного писателя, поэта, публициста Дмитрия Быкова — сборник биографических эссе, рассматривающих не только творческие судьбы самых ярких представителей этого поколения, но и сам феномен шестидесятиничества.

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

знак информационной
продукции

16+

Быков Дмитрий Львович
ШЕСТИДЕСЯТНИКИ:
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Редактор **В. В. Эрлихман**
Художественный редактор **А. В. Никитин**
Технический редактор **М. П. Качурин**
Корректор **Л. С. Барышникова**

Сдано в набор 04.02.2019. Подписано в печать 20.02.2019. Формат 84x108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 20,16+1,68 вкл. Тираж 4000 экз. Заказ № 1906660.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства: 127055, Москва, Сушевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsl@gvardiya.ru

arvato
BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета
в ООО «Ярославский полиграфический комбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

ISBN 978-5-235-04222-3

ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИН

издательства

«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

Оформить заказ
можно на нашем сайте:

<http://gvardiya.ru/shop/>

или по телефону:

+7 (495) 787-95-59

(с 10-00 до 17-30 в будние дни)

Заказанные книги

можно получить по адресу:

г. Москва, ул. Сущевская, д.21, подъезд 1

или воспользоваться курьерской

и почтовой службой доставки

Наши книги
доступны всем регионам России!

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»

ВЫШЛА В СВЕТ КНИГА:

Г. М. Прашкевич, С. В. Соловьев СТИВЕН ДЖОБС

Стивен Пол Джобс (1955—2011), американский предприниматель и промышленный дизайнер, с детских лет мечтал изменить окружающий нас мир, оставить свой, ни с чьим не сравнимый след. Он считал себя человеком исключительным. «Название для новой продукции так сразу не подберешь». Ирония тут, кстати, ни при чем. Новая продукция — это человек, а новый человек — это, понятно, сам Джобс — один из основателей знаменитой корпорации «Apple» и киностудии «Pixar». Гениальный дизайнер, убежденный вегетарианец, поклонник восточных учений, неистовый трудоголик, эгоист — десятки комплексов в течение жизни мешали Джобсу. «Он был слишком занят для того, чтобы спускать за собой воду в туалете». Зато теперь мы живем в мире, наполненном техническими порождениями самых невероятных его фантазий. При этом, может, главное, что Джобс оставил в нашем мире, — миф о себе, миф, им же самим созданный. Попытку разобраться в этом предприняли известный писатель Геннадий Прашкевич (Новосибирск, Россия) и профессиональный математик, писатель Сергей Соловьев (Тулуза, Франция). Чем жил Стивен Джобс? Как он жил? Что привело его к трагической преждевременной гибели? Да, он изменил наш мир. Но в какую сторону — в лучшую или в худшую? Самое время задуматься и над этим.



Отзывы, творческие и коммерческие предложения
ждем по адресу:

127055, Москва, Сушевская ул., 21

Телефон: 8(495) 787-63-85 Факс: 8(499) 978-12-86

Телефоны для оптовых покупателей:

8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64; 8(499) 787-62-92

Адрес АО «Молодая гвардия» в Internet:

<http://gvardiya.ru> E-mail: dsel@gvardiya.ru

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»

ВЫШЛА В СВЕТ КНИГА:

М. А. Девлин НЕВИЛЛ ЧЕМБЕРЛЕН

Фамилия Чемберлен известна у нас почти всем благодаря популярному в 1920-е годы флешмобу «Наш ответ Чемберлену!», ставшему поговоркой (кому и за что требовался ответ, читатель узнает по ходу повествования). В книге речь идет о младшем из знаменитой династии Чемберленов — Невилле (1869—1940), которому удалось взойти на вершину власти Британской империи — стать премьер-министром. Именно этот Чемберлен, получивший прозвище «Джентльмен с зонтиком», трижды летал к Гитлеру в сентябре 1938 года и по сути убедил его подписать Мюнхенское соглашение, полагая при этом, что гарантирует «мир для нашего поколения». И именно этот Чемберлен спустя 11 месяцев превратит германо-польский конфликт во Вторую мировую войну. Историк Морган Девлин, много лет занимающаяся исследованием политики Британской империи, представляет принципиально новую для российского читателя книгу — первое жизнеописание Н. Чемберлена на русском языке, основанное на его дневниках, личных письмах, записях и мемуарах его окружения... Чемберлен, чье имя и в СССР, и в современной России — синоним «предательства», предстает в неожиданном свете, оставляя вопрос: «Нужно ли политике быть джентльменом?» — и раскрывает печальные последствия ответа «Да».



Отзывы, творческие и коммерческие предложения
ждем по адресу:

127055, Москва, Сушевская ул., 21

Телефон: 8(495) 787-63-85 Факс: 8(499) 978-12-86

Телефоны для оптовых покупателей:

8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64; 8(499) 787-62-92

Адрес АО «Молодая гвардия» в Internet:

<http://gvardiya.ru> E-mail: dsel@gvardiya.ru

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»

ВЫШЛА В СВЕТ КНИГА:

А. К. Якимович КАНДИНСКИЙ

Василий Васильевич Кандинский (1866—1944) — один из самых ярких и оригинальных мастеров искусств XX века. Его главным достижением считается абстрактная живопись, относимая к золотому фонду авангардного искусства. Кроме того, он был незаурядным литератором, драматургом и театральным режиссером, теоретиком искусства и педагогом, разработавшим свою методику преподавания искусств. В книге предлагается психологический портрет художника, погруженного в сомнения и поиски, внутренние коллизии, трудные отношения и споры с временем и современниками. Драматические повороты судьбы мастера были таковы, будто он прожил несколько жизней. На страницах книги читатель обнаружит многочисленную плеяду людей искусства и исторических личностей, с которыми Кандинский имел те или иные отношения, — от живописцев России и Германии до крупнейших музыкантов и поэтов разных стран, а также мыслителей и ученых начала и первой половины XX века.



Отзывы, творческие и коммерческие предложения
ждем по адресу:

127055, Москва, Сушевская ул., 21

Телефон: 8(495) 787-63-85 Факс: 8(499) 978-12-86

Телефоны для оптовых покупателей:

8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64; 8(499) 787-62-92

Адрес АО «Молодая гвардия» в Internet:

<http://gvardiya.ru> E-mail: dsel@gvardiya.ru

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»

ВЫШЛА В СВЕТ КНИГА:

Е. В. Глаголева РОКФЕЛЛЕРЫ

Почти двухвековая история семьи Рокфеллер, давшей миру промышленников, банкиров, политиков, меценатов и филантропов, первого миллиардера и одного из американских вице-президентов, тесно переплетается с историей США от Гражданской войны до наших дней. Их называли кровососами, а созданную ими крупнейшую в мире нефтяную компанию — спрутом, душившим Америку; считали кукловодами, управляющими правительством, — и восхищались их умением поставить на промышленную основу все, даже благотворительность. Рокфеллеры коллекционировали предметы искусства, строили особняки — и вкладывали деньги в образование и здравоохранение. Благодаря им существуют Рокфеллеровский университет, Музей современного искусства и Линкольн-центр. На их деньги осуществлялись самые разные проекты в Китае, Греции, Мексике, Франции, Израиле; с ними имели дело лидеры СССР и России от Хрущева до Ельцина. Что из этого правда, а что домыслы? Ответ дает книга Екатерины Глаголевой о всемирно известном клане, в пяти поколениях сохранившем свои семейные ценности, принципы воспитания и кредо — делать то, чего еще не делал никто.



Отзывы, творческие и коммерческие предложения
ждем по адресу:

127055, Москва, Сушевская ул., 21

Телефон: 8(495) 787-63-85 Факс: 8(499) 978-12-86

Телефоны для оптовых покупателей:

8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64; 8(499) 787-62-92

Адрес АО «Молодая гвардия» в Internet:

<http://gvardiya.ru> E-mail: dsel@gvardiya.ru

СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Уже изданы и готовятся к печати:

С. Михеенков
«МАРГЕЛОВ»

В. Лопатников
«ДАНИИЛ ГРАНИН»

Е. Матонин
«СИДНЕЙ РЕЙЛИ»

Митрополит Иларион
«ИИСУС ХРИСТОС»

И. Фаликов
«БОРИС СЛУЦКИЙ»

В. Бондаренко
«ОТЕЦ ИОАНН (КРЕСТЬЯНКИН)»



Телефоны для оптовых покупателей:
8(499) 787-62-92; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64
<http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

СТАРЕЙШАЯ РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ СЕРИЯ

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Уже изданы и готовятся к печати:

А. Горбунов
«ВИКТОР МАСЛОВ»

В. Антонов
«КЕМБРИДЖСКАЯ ПЯТЕРКА»

Н. Михайлова
«БАРКОВ»

А. Бондаренко
«ГЕРОИ "СМЕРШ"»

Н. Бодрихин
«АНАТОЛИЙ АЛЕКСАНДРОВ»

С. Михеенков
«БЕРЛИН-45»



Телефоны для оптовых покупателей:
8(499) 787-62-92; 8(495) 787-63-75; 8(495) 787-63-64
<http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

ИНФОРМАЦИЯ

ДЛЯ ОПТОВЫХ

ПОКУПАТЕЛЕЙ

*Склад
издательства «Молодая гвардия»
находится в центре Москвы
по адресу:
Сущевская ул., д. 21
ст. м. «Новослободская», «Менделеевская»*



**В отделе реализации действует
гибкая система скидок**



**Доставка книг по территории
Москвы и Московской области
БЕСПЛАТНО**

ТЕЛЕФОНЫ ОТДЕЛА РЕАЛИЗАЦИИ

8(495) 787-64-20

8(495) 787-62-92

ТЕЛЕФОНЫ СКЛАДА

8(495) 787-65-39 8(495) 787-63-64

Дмитрий Быков



Дмитрий Быков — писатель, поэт, историк литературы, автор десятков книг, в том числе четырех для серии «ЖЗЛ». Перед вами пятая — сборник эссе о прозаиках и поэтах поколения шестидесятников и о самом феномене шестидесятиничества.

ISBN 978-5-235-04222-3



9 785235 042223 >

Слово «шестидесятник» давно уже и комплимент, обозначающий талант и солидарность, и ругательство, обозначающее напрасные иллюзии на сотрудничество с властями или промискуитет в сочетании с левачеством, так что каждый вчитывает в него собственный смысл. Мое дело объяснить свое понимание предмета, а там как вам будет угодно.

Шестидесятников часто называли «храбрыми в дозволенных пределах», и это справедливо, поскольку вся легальная деятельность в СССР осуществлялась именно в дозволенных пределах. Выбор, собственно, очень простой: храбрость в этих рамках — или трусость в них же. Человек либо умеет преодолевать страх, либо лишен этого полезного дара. Шестидесятники его преодолевать умели, поскольку на них смотрел, пафосно выражаясь, народ.

М О Л О Д А Я Г В А Р Д И Я