

# ДМИТРИЙ БЫКОВ

# ВРЕМЯ ПОТЯСАЕНИЙ

1900–1950 гг.

**100**  
ЛЕКЦИЙ  
О РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ  
XX ВЕКА

ТЕЛЕКАНАЛ  
ДО///ДЬ  
LIVE

БАБЕЛЬ  
ЕО  
ПЕТРОВ  
ЧЕСЕНИН  
О  
БРЮСОВ  
В  
ЦВЕТАЕВА  
Н  
БЕЛЫЙ  
ЗОЩЕНКО  
КЕДРИН  
О  
ГУМИЛЕВ  
М  
О  
ПАСТЕРНАК  
ЯКОВ  
С  
КАТАЕВ  
И  
И  
С  
ИЛЬФ  
М  
О  
Ш  
ТА  
М  
КИРШОН  
О  
ПЛАТОНОВ  
ЕО  
НОВ

# ДМИТРИЙ БЫКОВ

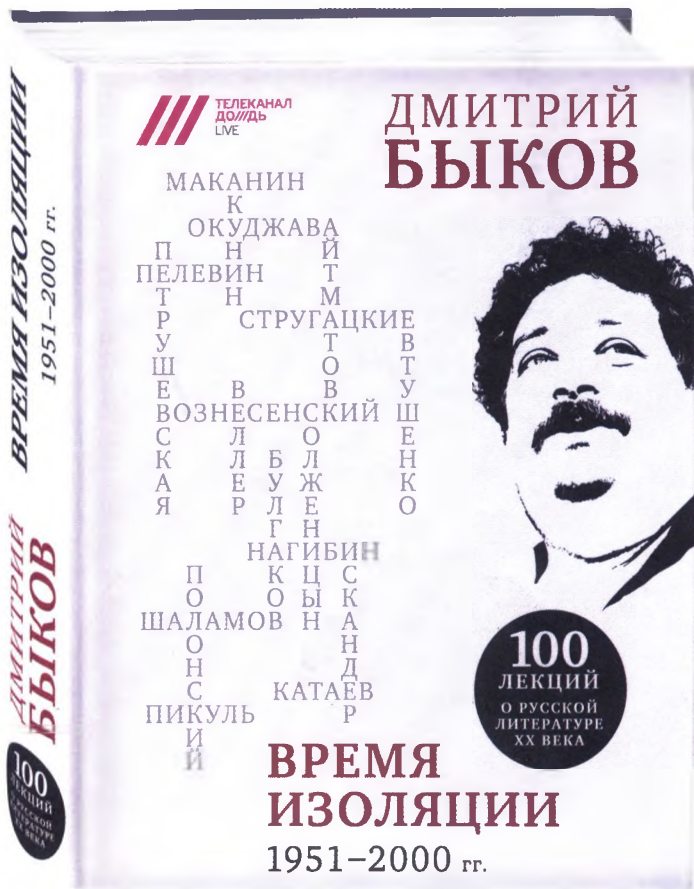


**100**  
ЛЕКЦИЙ  
О РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ  
XX ВЕКА

# ВРЕМЯ ПОТЯСАЕНИЙ

1900–1950 гг.

# ЧИТАЙТЕ О ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА В КНИГЕ «ВРЕМЯ ИЗОЛЯЦИИ. 1951-1999 гг.»



Во второй том вошли лекции о произведениях таких выдающихся личностей, как Валентин Пикуль, Михаил Булгаков, Варлам Шаламов, Фазиль Искандер, Чингиз Айтматов, Евгений Евтушенко и другие.



**100**  
ЛЕКЦИЙ  
О РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ  
XX ВЕКА

**ДМИТРИЙ  
БЫКОВ**

**ВРЕМЯ  
ПОТЯСЕНИЙ**

1900–1950 гг.



МОСКВА  
2018

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6  
Б95

Координатор проекта *А. Яковлева*

Художественное оформление *С. Власов*

Оформление макета *О. Лёвкин*

הרשות לקליטה עליה בחיפה  
רח'י.ג. פרץ 20, חיפה  
סיפרייה  
11589  
מס' \_\_\_\_\_  
12564/1

**Быков, Дмитрий Львович.**

Б95      **Время потрясений. 1900–1950 гг. / Дмитрий Быков.** — Москва : Эксмо, 2018. — 544 с.

ISBN 978-5-04-093132-3

Эта книга — первая часть двухтомника, посвященного русской литературе двадцатого века. Каждая глава — страница истории глазами писателей и поэтов, ставших свидетелями главных событий эпохи, в которой им довелось жить и творить.

В первый том вошли лекции о произведениях таких выдающихся личностей, как Чехов, Горький, Маяковский, Есенин, Платонов, Набоков и других.

Дмитрий Быков будто возвращает нас в тот год, в котором была создана та или иная книга.

Книга создана по мотивам популярной программы «Сто лекций с Дмитрием Быковым».

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

© Быков Д., 2018  
© ООО Телеканал Дождь  
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо»,  
2018

ISBN 978-5-04-093132-3

## Оглавление

От автора	9
Леонид Андреев. «МОЛЧАНИЕ», 1900	11
Дмитрий Мережковский. «ВОСКРЕСШИЕ БОГИ. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ», 1901	23
Максим Горький. «НА ДНЕ», 1902	32
Валерий Брюсов. «URBI ET ORBI», 1903	43
Антон Чехов. «ВИШНЁВЫЙ САД», 1904	56
Александр Куприн. «ПОЕДИНОК», 1905	65
Максим Горький. «МАТЬ», 1906	77
Фёдор Сологуб. «МЕЛКИЙ БЕС», 1907	93
Михаил Кузмин. «АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ПЕСНИ», 1908	100
Сборник «ВЕХИ», 1909	117
Надежда Тэффи. «ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ», 1910	128

Александр Блок. «НОЧНЫЕ ЧАСЫ», <b>1911</b>	140
Анна Ахматова. «ВЕЧЕР», <b>1912</b>	152
Андрей Белый. «ПЕТЕРБУРГ», <b>1913</b>	166
Владимир Маяковский. «ОБЛАКО В ШТАНАХ», <b>1914</b>	176
Иван Бунин. «ГОСПОДИН ИЗ САН-ФРАНЦИСКО», <b>1915</b>	192
Алексей Толстой. «ЕГОР АБОЗОВ», <b>1916</b>	197
Борис Пастернак. «СЕСТРА МОЯ – ЖИЗНЬ», <b>1917</b>	207
Василий Розанов. «АПОКАЛИПСИС НАШЕГО ВРЕМЕНИ», <b>1918</b>	218
Зинаида Гиппиус. «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ДНЕВНИКИ», <b>1919</b>	228
Евгений Замятин. «МЫ», <b>1920</b>	236
Николай Гумилёв. «ШАТЁР», «ОГНЕННЫЙ СТОЛП», <b>1921</b>	247
Илья Эренбург. «НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ ХУЛИО ХУРЕНИТО», <b>1922</b>	260
Викентий Вересаев. «В ТУПИКЕ», <b>1923</b>	268
Исаак Бабель. «КОНАРМИЯ», <b>1924</b>	276
Сергей Есенин. «ЧЁРНЫЙ ЧЕЛОВЕК», <b>1925</b>	287
Михаил Булгаков. «ДНИ ТУРБИНЫХ», <b>1926</b>	301
Леонид Леонов. «ВОР», <b>1927</b>	310

Осип Мандельштам. «ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА», 1928	317
Борис Пильняк. «КРАСНОЕ ДЕРЕВО», 1929	328
Мариэтта Шагинян. «ГИДРОЦЕНТРАЛЬ», 1930	339
Илья Ильф и Евгений Петров. «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЁНОК», 1931	344
Андрей Платонов. «ВПРОК», 1932	351
Иван Катаев. «ЛЕНИНГРАДСКОЕ ШОССЕ», 1933	360
Владимир Набоков. «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ», 1934	371
Владимир Киршон. «БОЛЬШОЙ ДЕНЬ», 1935	382
Валентин Катаев. «БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ», 1936	392
Марина Цветаева. «ПОВЕСТЬ О СОНЕЧКЕ», 1937	403
Лазарь Лагин. «СТАРИК ХОТТАБЫЧ»	413
Аркадий Гайдар. «СУДЬБА БАРАБАНЩИКА», 1938	
Лидия Чуковская. «СОФЬЯ ПЕТРОВНА», 1939	421
Дмитрий Кедрин. «ЗОДЧИЕ», 1940	428
Константин Симонов. «ЖДИ МЕНЯ», 1941	441
Василий Ян. «БАТЫЙ», 1942	454
Михаил Зощенко. «ПЕРЕД ВОСХОДОМ СОЛНЦА», 1943	461
Юрий Домбровский. «ОБЕЗЬЯНА ПРИХОДИТ ЗА СВОИМ ЧЕРЕПОМ», 1944	468



Александр Твардовский. «ВАСИЛИЙ ТЁРКИН», 1945	479
Вера Панова. «СПУТНИКИ», 1946	492
Виктор Некрасов. «В ОКОПАХ СТАЛИНГРАДА», 1947	501
Тихон Сёмушкин. «АЛИТЕТ УХОДИТ В ГОРЫ», 1948	508
Семён Бабаевский. «КАВАЛЕР ЗОЛОТОЙ ЗВЕЗДЫ», 1949	519
Александр Фадеев. «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ», 1950	528
Интерлюдия. Пять этапов РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА — ОТ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА ДО ЗАСТОЯ ДЕВЯНОСТЫХ	535

Редактор телеканала «Дождь» Александра Яковлева сказала однажды:

— Никто и не вспомнит, что этот цикл вместе с вами делала я. Вы меня хоть в предисловии упомяните.

Думаю, всё это предисловие должно быть одним большим посвящением Саше Яковлевой и благодарностью ей. Когда я пришёл однажды в гости на телеканал «Дождь», его создательница Наташа Синдеева спросила меня, какие программы я мог бы вести, и я придумал «Сто лет — сто книг». Берутся сто главных, с моей точки зрения, русских книг XX века, и про каждую коротко рассказывается.

Никто тогда не верил, что мы запустим этот цикл и доведём его хотя бы до середины. Я занимался им, честно сказать, только потому, что это давало мне возможность периодически видеть Сашу Яковлеву и на том же «Дожде» с ней обедать. Записывать лекции в присутствии Саши Яковлевой — большое удовольствие. Она как-то так умеет смотреть и слушать, что тебе даже начинает казаться: ты живёшь не напрасно и делаешь всё это тоже не зря.

Большинство цитат в этих лекциях — кроме совсем уж важных случаев — приводится по памяти, потому что мне стыдно было перед Сашей Яковлевой лазить в айфон и зачитывать фрагменты чужих текстов. Пусть будут неточности, у нас же не диссертация, слава богу. И вообще при редактировании этого текста мы

старались не слишком сглаживать прямую речь, чтобы сохранить непосредственность и подарить вам эффект присутствия.

Выбор книг субъективен. Выбор автором телеканала «Дождь» в качестве партнёра тоже субъективен — но больше меня на такой проект никто не позвал, а «Дождю» спасибо. Вообще же делал я всё это не ради народного просвещения или там денег (про деньги особенно смешно), а для удовольствия, которое получал не только во время записи, но и во время обедов с Сашей Яковлевой. И фотография тут должна быть не моя, а её. Гораздо эстетичнее будет.

Но пока придётся вам представлять её заочно. На что похожа Саша Яковлева? На десятиклассницу, вместе с которой мы только что выиграли олимпиаду по литературе образца года эдак 1983-го. Только что мы были соперниками, но вот поделили призовые места, и я по осеннему парку, под вечерним солнцем провожаю ее домой. Или, если угодно, она похожа — то есть мне она напоминает — на сонату номер 8 Бетховена, более известную как Патетическая. Вот там есть третья часть, это прямо про Сашу Яковлеву.

Так что все эти лекции — про любовь, хотя и платоническую, вроде любви к русской литературе.

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Здравствуйте, дорогие друзья, меня зовут Дмитрий Быков, мы начинаем с вами лекционный цикл «Сто книг двадцатого века». Книги мы решили взять только русские, российские, советские, потому что и собственную-то литературу мы плоховато знаем, и надо сначала, видимо, стряхнуть с неё пыль веков, а потом уже интересоваться мировой. Тем более что мировая на сегодняшних магазинных полках и так преобладает.

Начать мы решили с последнего года девятнадцатого столетия, с тысяча девятисотого года, с которого, собственно, и началось многое главное в русской литературе. Получилось так, что этот год на великие произведения скудноват. И даже больше того, вот как раз в этом году Чехов написал известное своё письмо консервативно-православному публицисту Меньшикову: «Когда в литературе есть Толстой, то легко и приятно быть литератором; даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех. Его деятельность служит оправданием тех упований и чаяний, какие на литературу возлагаются». Как раз в это время только что закончилась работа Толстого над «Живым трупом», только что закончилась в «Ниве» публикация «Воскресения», и в результате действительно Толстой как бы выкупил собой всю русскую литературу. Она в девятисотом году произвела очень мало. Горький начал писать, в общем, не слишком удачный роман «Трое», Куприн напечатал несколько довольно проходных

вещей, но именно с тысяча девятисотого года началась слава главного русского писателя, главного русского прозаика Серебряного века Леонида Андреева, который написал в этом году рассказ «Молчание».

И вот первое чтение этого рассказа в кружке «Среда». Сам Андреев боялся его читать, сослался на хрипоту, и прочёл его Горький. Вот именно с этой тетрадки началась, наверное, русская готика. Началось всё самое страшное и увлекательное в русской литературе двадцатого века.

«Молчание» — название очень неслучайное. Нужно сказать, что вообще периоды переломов, ожиданий русская литература всегда переносит очень плохо. Можно проследить несколько этапов, когда ей всё удаётся. Для неё совершенно оптимальна, например, ситуация долгого застоя. Во время застоя она расцветает необычайно пышно, как в Серебряном веке. Для неё хороша ситуация экстремума, ситуация войны, когда она в ответ на опасность сразу взрывается как-то очень резко, как мы увидим в литературе сороковых годов. Но вот чего русская литература и, кстати говоря, русский человек не переносит совершенно, так это ситуацию ожидания, ситуацию мрачного предчувствия. Это ощущение всегда порождает молчание. Не случайно сложилась русская поговорка «Ждать да догонять — нет хуже». И вот ждать — этого мы совершенно не умеем, не любим, не переносим, и действительно, кто страдает заранее, тот страдает дважды.

Тысяча девятисотый год — это ситуация надежда, безусловно, но прежде всего страхов. Страхов и тревог. Потому что новое царствование началось плохо. Оно началось Ходынккой, оно началось знаменитой оговоркой в речи про бессмысленные мечтания вместо беспочвенных мечтаний. Началось оно сильным социальным и международным напряжением. В общем, понятно, что времена довольно апокалиптические, ничего особенно хорошего никто не ждёт. И вот в этот момент Леонид Андреев, юрист по образованию, уроженец Орла, человек необычайно яркого таланта, пока ещё не признанного, пишет свой рассказ, основанный на истинном

происшествии. В Орле был священник, отец Андрей Казанский, который, кстати говоря, самого Андреева и крестил. Мы не будем сейчас расписывать подробно отношения Андреева с верой, хотя, наверное, стоило бы сказать, что Андреев не просто отец Даниила Андреева, главного религиозного провидца двадцатого века, но это человек довольно интенсивного религиозного вопрошания. Достаточно вспомнить его повесть «Житие Василия Фивейского». Только вера его очень своеобразна. Андреев не хвалит бога, не благодарит бога, Андреев всё время предъявляет ему счёт. Создаётся впечатление, что бог нужен Андрееву только для того, чтобы было с кого спросить: «За что?» Вот за что все эти страдания? За что страдает Василий Фивейский, за что утонул его сын, за что сошла с ума его жена, там, за что, собственно, другой его сын родился идиотом? Почему? За что? Чем мы все провинились? Вот эта интонация гневного вопрошания — она для Андреева типична, но это, конечно, религиозность, только своеобразно понятая. Так вот отец Андрей Казанский, который Андреева крестил и которого в городе очень не любили за жадность, за жестокость, он пережил, наверное, тягчайшее событие в жизни священника: его дочь покончила с собой. Самоубийство и так-то считается страшным грехом, а если это происходит в семье священника, это сопоставимо вообще с проклятием, с клеймом. И вот эту историю из жизни Андрея Казанского Андреев описывает в готическом духе.

Здесь нам надо попытаться понять, что такое вообще готика. У нас называют готическим всё что угодно. Не просто гота: благополучного человека, который решил носить чёрное и ночами, допустим, ходить на мрачные заброшенные предприятия. Нет, готом у нас называют и Стивена Кинга, готическим автором, готическим, готиченьким называют у нас любой пессимизм, любое разочарование среднего класса, выгнанного неожиданно с работы. На самом деле готика, во всяком случае в литературе, — понятие гораздо более глубокое. У нас, по сути дела, один готический писатель — это Леонид Андреев. В чём уверен носитель готического направления, человек из готического романа, автор его или

герой? Дело в том, что для человека такого взгляда это полная уверенность, что за пределами жизни, вне жизни, нам данной в ощущении, начинается сплошной кошмар. Что наша жизнь — это крошечное светлое пятно в огромном океане мрака и безнадежности. Что за жизнью нас ожидает проклятие, отвращение, нет никакого бога, есть какие-то гораздо более страшные силы, если бог где-то есть, то он здесь, а вокруг лежит ад, совершенно безнадежный, ледяная пустыня. Вот это мироощущение готическое. Мир погружен глубоко во зло. Очень трудно назвать автора, который бы этому следовал. Эдгар По, например, готический писатель, для которого всё время мир полон непознаваемого ужаса, который к нам сюда какими-то языками чёрного пламени периодически прорывается. И «Молчание» — самый готический рассказ Андреева, потому что там ничто не получает объяснения. Там вот такая история. Есть священник, вроде бы его семейная жизнь благополучна, есть у него дочь Вера, что очень важно, и вот эта Вера неожиданно замолкает. Она перестаёт отвечать отцу и матери, она перестаёт разговаривать вообще, большую часть времени она лежит у себя на кушетке на втором этаже и никак не контактирует с окружающими. Врач ничего не может сделать, приглашают светил, никто ничего не может сделать, она лежит. Иногда она вяло односложно отвечает, что у неё ничего не болит, что она ничего не скажет; что с ней произошло, мы не узнаём. А, строго говоря, это у Андреева такой привет, переданный, конечно, Тургеневу, другому великому орловцу, и его «Рассказу отца Алексея». Где тоже сын священника, что очень важно, сходит с ума и отвергает причастие. Выплёвывает причастие после того, как ему в лесу встретился какой-то странный человек и дал ему поесть орешков. Типичный случай клинического безумия, который поразил семью священника. Но у Андреева ведь вот что важно: мы не знаем, что произошло с Верой. Все думают, что это несчастная любовь, а может, это какой-то мировоззренческий перелом, а может, это какой-то душевный переворот, а может, это депрессия, по-научному говоря, эндогенная, которая приходит ниоткуда, сама себя порождает. Так или иначе

через два месяца после начала болезни Вера, точно так же никому ни слова не сказав, уходит из дома и гибнет под поездом. Это очевидное самоубийство. После этого паралич настигает жену этого священника, она лежит тоже молча, лежит страшно, не в силах ничего сказать. Даже канарейка улетела. В доме не раздаётся ни единого звука — молчание накрывает весь дом. Иногда он ходит на могилу к дочери. После её самоубийства он сначала проклял её, отрёкся, потому что это смертный грех, а потом он всё-таки пересиливает себя, ходит на могилу, бросается на неё и среди вот этого бесшумного, что очень важно, тягучего летнего полдня он лежит на её могиле и спрашивает, спрашивает, что произошло. И дальше начинается стилистическое чудо Леонида Андреева, кульминация рассказа, за которую, хочется думать, Толстой и поставил этому рассказу пятёрку. У Толстого была несколько такая школьническая, учительская привычка ставить особенно понравившимся ему рассказам пятёрки. И вот он поставил Андрееву единственную пятёрку, потому что вообще он его недолюбливал. Здесь есть, конечно, невероятное стилистическое чудо. Что происходит на кладбище? Священник чувствует, что какие-то страшные ледяные волны перекатываются через него, он чувствует, что идёт какая-то молчаливая неподвижная буря, но если бы эту бурю стало видно, если бы она каким-то образом визуализировалась, она бы смела весь мир. Он чувствует, что в ответ на его вопросы он слышит молчание бога, молчание мира, но не тишину. Вот если бы Вера молчала, то это было бы не страшно, это она так говорит. Он слышит молчание демонстративное, почти презрительное, он слышит, что бог отвернулся, что он не хочет больше говорить, и это молчание заполняет мир вокруг него. Надо вообще обладать талантом Леонида Андреева, чтобы жаркий летний полдень так описать, чтобы читателя подрал мороз по спине. Мы же привыкли, что обычно летний полдень полон звуков: сверчки трещат, кузнечики стрекочут, бабочки летают, птички поют, ветер шумит в ветвях, всё время что-то происходит, мёдом пахнет, природа торжествует. А вот Андреев описывает это в рассказе как страшное ледяное



безмолвие мира, в котором не слышно человеческого голоса, и вот это молчание веры, вспомним, что дочь священника зовут Верой, это молчание стало главным звуком двадцатого века. Во всяком случае, в русской литературе, потому что бог молчит, бог не хочет человека, не хочет разговаривать с ним.

Эта тема богоотверженности с Андреевым входит в литературу. Реакция на рассказ оказалась довольно занятной. **К Андрееву русская литература была страшно неблагодарной.** Это лишний раз нам доказывает, что она чудовищно богата. Лучшего своего драматурга, уж здесь у него точно нет конкурентов, и одного из самых сильных прозаиков, наделённого вдобавок и кучей других талантов: и сценическим, и рисовал он прекрасно, и фотографировал, и архитектурой увлекался — всё умел. Вот этого человека русская литература гнобила с каким-то удивительным постоянством. Андреева все читали, он был страшно популярен, один герой Бунина в «Качелях» говорит: «Я красив, как Леонид Андреев», это для него самый большой комплимент. Фотографии его расходятся, за автографами его охотятся, но вот что удивительно: мало кого русская критика ненавидела с таким упорством, мало на кого так обрушивались рецензенты, и театральные и художественные, всегда, после любой премьеры мало кого осыпали такой бранью. Когда-то всю эту хулу в своей статье Корней Чуковский, друг Андреева, выписал и поразился, какой площадной тон господствует в разговорах об Андрееве, чем объяснить такую дружную ненависть. Андреев, конечно, очень болезненно на это реагируя, всегда отшучивался. Он говорил: «Ну, если бы не замечали, было бы гораздо хуже». Более того, он и сам о своих произведениях отзывался полупрезрительно, говорил: «Будьте любезны, не читайте “Бездны”». Самый нашумевший и самый ругаемый рассказ. Многие считал у себя неудачным, что говорить. Но, конечно, его это ранило невероятно глубоко. Неслучайно один из немногих записанных в его исполнении голосовых фрагментов — это такой страстный монолог о критике, где он говорит о злобе и непонимании как постоянном фоне писательской жизни.

В чём же проблема? Я думаю, проблема в том же, как говорила Ахматова: «Он к самой чёрной прикоснулся язве, но исцелить её не мог». Она это говорила о двадцатом веке в целом, но применительно к Андрееву это тоже верно. Андреев действительно прикасается к самой чёрной язве: к одиночеству, к страху, к нашей подспудной черноте. Знаете, когда кому-то из нас случается, такое бывает, проводить ночь в одиночестве, мы понимаем, каким ужасом и отчаянием окружена человеческая жизнь. По какой тонкой плёнке мы ходим, как легко провалиться в нищету, в одиночество, в безумие, как это всегда рядом. И вот за то, что нам Андреев об этом напоминает, мы его ненавидим. Если бы он это исцелял, если бы он помогал это преодолеть! Но он с этим резонирует, он пишет об этом с такой исчерпывающей точностью, что мы это узнаём, а легче нам не становится. Нам не становится легче после «Рассказа о семи повешенных», нам не становится легче после «Большого шлема», после «Тьмы». О чём бы Андреев ни говорил, а он иногда шутит, шутит так мрачно, что после этого вообще на людей смотреть не хочется. В общем, он невероятно точен в изображении самого болезненного, но, как выясняется вдруг, такая точность не помогает. Даже когда мы читаем, наверное, самую сильную его драму. К сожалению, мы сейчас лишены возможности её посмотреть, хотя она очень сценична.

Никто не берётся поставить «Жизнь человека», гениальную панпсихическую пьесу, панпсихическую потому, что действие её происходит в человеческом разуме, среди абстракции. Когда мы читаем эту великую символическую драму, мы поражаемся точности узнавания, точности наших ощущений, мы именно так воспринимаем и собственную молодость, и собственный расцвет, и собственный неизбежный, увы, упадок. Всё невероятно точно, но эта точность ничего не окупает. Даже ближайший друг Андреева, который, кстати говоря, и его считал единственным своим другом, Максим Горький, который в девятнадцатом году разрыдался, узнав о его смерти, даже Горький говорил ему, что нельзя каждый день питаться мозгами, к тому же если они всегда недожаренные.

Это он говорил о его теоретических рассуждениях в пьесах, о его вечных разглагольствованиях о русском ужасе. Но и Горький вынужден был признать, что на него это действовало всё-таки очень сильно.

И в этом смысле, наверное, Леонид Андреев пусть не главный, но самый типичный писатель двадцатого века: он всё чувствует, всё понимает, всё может назвать и ничего не может преодолеть. Он живёт в этом сплошном ледяном ужасе мира и ничего не может ему противопоставить. Думаю, что с таким же чувством, со странной смесью восторга, благодарности и омерзения мы и перечитываем его сегодня. А может быть, и не перечитываем, что тоже довольно объяснимо.

### Оказала ли влияние на Андреева скандинавская драматургия?

Скандинавская литература в той или иной степени оказала влияние на всю европейскую и, рискну сказать, американскую литературу модерна. В первую очередь, конечно, Ибсен отдувался за всех, во-вторую — Стриндберг. Я должен сейчас буду сказать довольно парадоксальную и, конечно, навлекающую на меня всякие громы вещь, но дело в том, что островная культура или, во всяком случае, культура, близко граничащая с морем, со стихиями, с горами, с лавинами, она по определению очень смертоцентрична, как заметил когда-то Гребенщиков: «Японская культура построена вокруг идеи смерти, потому что вся Япония построена на идее предела». Там куда ни шагнёшь, обязательно или извержение вулкана, или море, она вся зажата вот так. И Скандинавия тоже, скандинавская культура наряду с японской самая депрессивная, самая безвыходная.

«Бранд» Ибсена — знаменитая драматическая поэма, которая, пожалуй, лучше всего отражает главные черты литературы модернизма, литературы рубежа веков, это сверхчеловечность такая. Всё смертельно, и Бранд гибнет, конечно, успев спросить бога:

“

Леонид Андреев пусть не главный, но самый типичный писатель двадцатого века: он всё чувствует, всё понимает, всё может назвать и ничего не может преодолеть.

”

Боже! В смертный час открой —  
Легче ль праха пред Тобой  
Воли нашей quantum satis?.. —

и услышав в ответ грохот лавины, из которого раздаётся: «Он есть Бог творящий» — это очень страшно. Конечно, скандинавская культура — культура без выхода, я рискну сказать, без катарсиса. Есть какая-то надежда у «Пер Гюнта», но «Пер Гюнт» — единственная более или менее светлая пьеса Ибсена. Всё остальное упирается в драматический эпилог, когда мы мёртвые пробуждаемся. А Стриндберг — это уже вообще какое-то полное безумие, «Соната призраков».

Влияние, да, наверное, оказала. Просто, понимаете, вот в чём штука. Андреев гораздо талантливее большинства скандинавских литераторов. Уж Стриндберга точно талантливее. Поэтому, когда он утверждает свою безвыходность, он утверждает её с такой страстью, с такой избыточностью, что это превращается почти в праздник, в пир человеческого духа. Обратите внимание, когда вы смотрите пьесы Андреева, не рассказы читаете, а именно пьесы смотрите, такие вещи, как, скажем, «Чёрные маски» или как «Екатерину Ивановну», уж совсем реалистическую, или как «Дни нашей жизни», у вас возникают какие-то смешанные чувства. С одной стороны, конечно, раздражение от этой страшной безысходности, а с другой, вы понимаете, что ей противопоставлен сам по себе огромный живой человеческий талант. Не может быть всё так плохо, если человек так хорошо умеет что-то делать. А Андреев очень профессиональный человек. Это, кстати, в драматургии гораздо виднее, чем в прозе, потому что он ритм происходящего, эту музыку чувствует безупречно, его одно удовольствие ставить на сцене.

И вот вспомните, как недавно, когда в «Модерне», в театре «Модернь» поставили «Екатерину Ивановну», как на неё ломались, как было не попасть. И это действительно очень классная пьеса. Поставить себе такую драматическую задачу! Главный герой

подозревает жену, и она из-за его подозрений, только из-за них, постепенно становится тем, что он в ней подозревает. Гениальная история, такая гумбертианская немножко, очень красивая. Андреев самым своим талантом отчасти собственному мировоззрению противостоит. Поэтому, конечно, скандинавы на него влияли, но он лучше скандинавов.

Вот Гоголь «Майские ночи», Тургенев «Клара Милич», Толстой «Записки сумасшедшего» — это все тоже готика, но чем она отличается от Андреева?

Нет, ребята, это не готика. Потому что Клара Милич обещает Аратову после смерти воссоединение и счастье, и мир, конечно, окружён страшными снами, да, но эти страшные сны только до тех пор, пока Яков её отвергает. А как только он её полюбил и понял, так сразу за гробом всё будет прекрасно, и помните светлую улыбку на его лице, с которой, собственно, Аратов умирает.

Потом, вспомним «Майскую ночь». Конечно, мир Гоголя страшный мир, и в конце концов Гоголь в этот страх провалился. Но и в «Страшной мести» бог всё-таки носитель доброты. Помните, он говорит: «Страшна казнь, тобой выдуманная, человеце! Пусть будет всё так, как ты сказал, но и ты сиди вечно там на коне своём, и не будет тебе царствия небесного, покамест ты будешь сидеть там на коне своём!» То есть бог всё-таки носитель справедливости, а не зла. В мире Гоголя торжествует справедливость, даже Чичиков исправляется, выслушав Муразова, а в мире Андреева все неисправимы. В мире Андреева нет надежды. Красный смех стоит над миром. Красный смех и чёрные маски. Люди всегда, начитавшись Андреева, пытались шутить, потому что всё слишком мрачно. И была замечательная шутка Репина: Андреев должен был приехать в гости в Пенаты, и гости уже заждались его. Там были поданы такие чёрные карамельки и красные карамельки, и все их съели. И когда приехал Андреев, ему ничего не досталось, на что Репин сказал: «Вот видите, вы съели все чёрные маски, весь красный смех, а ему оставили царь-голод». «Царь-голод» — тоже название андреевской драмы. Он всё время тянет как-то пошутить.

После Андреева или уж выпить, потому что настоящая готика — это та, после чего смешно, рискну сказать. И наша такая странная реинкарнация Леонида Андреева сегодня — это Людмила Петрушевская, такой мрачный прозаик и драматург, и тоже всё время спрашивает за что. У неё один рассказ и называется «Кто ответит». А кто ответит? И вот Петрушевская вспоминает, что когда уже больной Арбузов собирал свой драматургический семинар, кто-то зачитывал пьесу как раз по Гоголю, когда в седьмой раз прозвучала ремарка: «Снова выносят гроб», расхохотались все во главе с Арбузовым. Вот это реакция, которую избыток готики вызывает, поэтому я и надеюсь, что мы с вами после этой лекции тоже чувствуем себя сейчас гораздо веселее, чем до неё.

«Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»,  
1901

Мы поговорим о первом годе двадцатого столетия — о тысяча девятьсот первом. Соответственно, наша тема — роман, отдельным изданием появившийся в этом году, а до этого напечатанный в журнале «Мир божий», роман Дмитрия Сергеевича Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи».

Про Мережковского, наверное, самого любимого моего русского писателя первой половины двадцатого века, очень точно сказал Блок: «Дмитрия Сергеевича все уважают, многие читают и никто не любит». Это удивительное какое-то дело. Мы на предыдущей лекции говорили о Леониде Андрееве, которого и любили, и ненавидели одинаково пылко. С Мережковским русская литература ещё раз доказала своё удивительное богатство и, я бы сказал, жестокость, пренебрежительность. Потому что такой писатель, как Мережковский, со всем объёмом сделанного им мог бы составить главную гордость любой европейской литературы. В любой европейской стране. Если взять одни только его теоретические произведения, трактат о Толстом и Достоевском, замечательное их сравнение, с самым точным, наверное, филологическим анализом «Анны Карениной», который был когда-либо дан. Если взять одни только его богословские сочинения, грандиозный роман «Иисус Неизвестный», который ближе всего подводит к пониманию христианства. Пожалуй, только «Исповедь» Блаженного Августина я могу поставить рядом с ним. Одного этого хватило бы, чтобы



Мережковского превозносили выше Честертона с его трактатами. И, уж конечно, я думаю, выше любого из исторических романистов XX века, потому что его исторические романы — это, безусловно, высочайшее достижение. Но вот почему-то он у нас не прижился.

Почему-то его и при жизни, и после смерти гораздо больше переводили и читали в Европе. Например, сейчас в Америке он невероятно популярен. Он популярен весьма во Франции. А в Италии это просто культовая фигура, несмотря на то, что он в своё время у Муссолини взял стипендию на написание «Данте» и вообще считал Муссолини, впоследствии повешенного вверх ногами, образцом просвещённого правителя. Мережковский сильно испортил себе биографию, в сорок первом году выступив на стороне Гитлера. В июле он сказал, что, может быть, только Гитлер сможет одолеть большевиков. Он потом, перед смертью, жестоко раскисался в этих словах. Он умер в декабре сорок первого года, не успев увидеть русскую победу. Но, даже если бы он биографию не испортил этим, у меня есть такое чувство, что в России всё равно как-то недолюбливали бы Мережковского.

Я долго думал над причинами. Может быть, проблема в его избыточной плодовитости и разнообразии. А может быть, в том, что он поставил России самые точные и самые страшные диагнозы. Ведь его публицистику, которая сейчас объединена в замечательные книги «Грядущий хам» и «Болезнь Россия», можно читать, как будто она вчера написана. Наверное, всё это заставляет Мережковского не любить. Он действительно сказал о русской жизни очень много обидных и предельно точных вещей. Например, что у других реакция — это действительно реакция, ответ на прогресс, а у нас реакция — это плоть и кость наши, и только в эпохи реакции мы по-настоящему счастливы и плодовиты. Всё это естественно, но есть ещё одно, что Мережковского делает нелюбимым и неприемлемым здесь. Наверное, проблема в том, что Мережковский остро, как никто, чувствовал недостаточность христианства и необходимость его обновления. А это в России всегда традиционно встречается очень враждебно.

У Мережковского была своя совершенно чёткая историко-культурная схема: вот был Ветхий Завет — это правда закона, было Евангелие — это правда милосердия, а мы стоим на пороге третьего Завета, и этим третьим Заветом будет, видимо, Завет с культурой; культура — это высшая мудрость. И это как-то действительно несколько не по-русски, потому что вера Мережковского слишком имморальная, эстетическая, слишком важно для него — красиво или нет. И это, наверное, одна из причин, по которым «Леонардо да Винчи», его второй роман трилогии, оказался таким значимым в России, таким читаемым и таким нелюбимым.

Я скажу сейчас вещь довольно опасную, но, по-моему, точную. **«Мастера и Маргариту» вообще бессмысленно читать, не прочитав сначала «Леонардо да Винчи», который имеет второе название «Воскресшие боги». Почему? Во-первых, потому что довольно многое в «Мастере...» не то чтобы прямо слизано оттуда, но, во всяком случае, ночной полёт Маргариты восходит к четвёртой части «Леонардо да Винчи», к сцене замечательной полёта на шабаш. И дело не только в этом! Ведь мессир Леонардо, или мастер Леонардо, или Учитель, как его очень часто называют в романе, это и есть реальный прототип Мастера. Потому что это роман о роли художника в мире, и «Мастер и Маргарита» о том же самом. Просто это продолжение «Леонардо да Винчи» на новом историческом уровне. Вот об этом мы сейчас поговорим подробнее.**

Мережковскому всю жизнь ставили в вину, что он писатель теоретический. И действительно, его романы — ходячие иллюстрации к его собственным теоретическим воззрениям. Так уж устроено у него, что темперамент художника берёт верх. Он увлекается описанием того, что он хорошо знает. Он прекрасно образован, отлично знает историю, много месяцев своей жизни провёл в Италии. Поэтому когда он начинает описывать стол, яства, пиршества, зелёные волны студня, из которого сделано море, и Амфитриту, которая сделана из мяса угрей, когда он начинает описывать красавиц матрон, персиковые деревья, пыльную жаркую землю, увлекается, и получается какое-то пиршество пластики, восторг.

Читать «Леонардо да Винчи» всё равно что смотреть, пусть только смотреть, наблюдать опосредованно, очень яркое олеографическое кино.

Между тем теоретическая схема его трилогии «Христос и Антихрист» проста. Как, в общем-то, проста гегелевская триада. Начинается всё с романа «Юлиан Отступник», там речь идёт об отступничестве от христианства, о временном торжестве язычества. Вторая часть — «Леонардо да Винчи» — это слияние христианства и язычества, когда в эпоху Возрождения христианство оплодотворило, облагородило, одушевило древнюю веру, вернуло жизнь Античности. А третья часть, «Пётр и Алексей», самый знаменитый роман Мережковского, о том, как христианство постепенно начинает переживать себя и становится карающей силой, как в России церковь, взятая на вооружение государством, становится царством Антихриста. Именно поэтому этот роман сегодня предпочитают не вспоминать, роман о страшной государственной церкви, об антихристовой церкви. И, может быть, именно поэтому этот роман уже и при жизни Мережковского был и знаменит, и немного на подозрении.

Надо сказать, что Алексей Николаевич Толстой, сочиняя своего «Петра», перекатывал оттуда целыми страницами. Во всяком случае, всё, что касается быта старообрядцев, он почерпнул из Мережковского, думая, что Мережковского больше никогда в советской России переиздавать не будут. О, как он ошибался! Потому что, когда в девяностые годы начали Мережковского издавать, стало понятно, какой, в сущности, бледный роман «Пётр I», насколько у Дмитрия Сергеевича это лучше сделано. Но тем не менее ничего не поделаешь, в тридцатые годы Мережковского не помнил никто. Алексей Толстой как бы донёс его до нас, закапсулировав.

«Леонардо да Винчи» представляет собой вторую, вершинную часть трилогии, в которой как раз доказывается, что истинное христианство в служении культуре, в служении искусству и в служении познанию. Я рискну сказать, что это русский «Фауст». Ведь про что «Фауст»? Про то, как Бог в конце концов простил Фауста

за его бескорыстие, за дух познания, потому что познание чудес Божьих — это высшая форма служения Богу. Мефистофель Фауста искушает, но из всех искушений Фауст выходит с одним — с жаждой знания, с жаждой экспансии человеческого духа. И вот за эту страстную экспансию Бог прощает Фауста. Потому что Он открывается не искавшим Его. Фауст же, в сущности, плохой христианин, он, может быть, не христианин вовсе. И поэтому то, что он служит только истине, при этом жертвуя собой, — это одно и спасает его для нас, это делает его всё-таки христианским служителем, христианским деятелем.

И вот Леонардо да Винчи. Это сложный, конечно, образ, может, самый сложный образ у Мережковского, но тем не менее это его модель служения Богу. Леонардо да Винчи соткан из противоречий. Там есть замечательная глава, дневник его ученика, который отмечает страшное сочетание звериной силы и почти женственной нежности в его облике. Да Винчи левша: и пишет левой рукой, и этой левой рукой он наносит тончайшие, нежнейшие мазки, когда пишет, но этой же левой рукой он может согнуть язык колокола и подкову, вот это удивительно. Леонардо всегда спокоен. Он никогда на протяжении книги даже голоса не повышает ни разу. И мы всё время запоминаем две детали: его холодные серо-голубые прозрачные глаза и всегда плотно сжатые тонкие губы. Он вообще холоден почти всё время. И он говорит удивительную вещь, он повторяет её в каждой части романа, в каждой книге, а роман довольно объёмный... Он говорит: художник должен быть ровен, как зеркало, чтобы отразить мир. Вот эта абсолютная ровность, безэмоциональность, спокойствие души. Но Леонардо живёт в очень жестокое время, и на «Рублёва» Тарковского это тоже очень повлияло. Художник окружён зверством, но сам художник не отвечает на эти зверства, он молчит, он ровен. Вот и Леонардо живёт в довольно жёсткое время, но максимум того, что он может позволить себе как мыслитель, как свидетель, — это сочувствие, иногда чуть презрительное. И, проходя мимо лавки, он говорит почти то, что семьдесят лет спустя написал Окуджава:

Разве лев — царь зверей? Человек — царь зверей.  
Вот он выйдет с утра из квартиры своей,  
он посмотрит кругом, улыбнётся...  
Целый мир перед ним содрогнётся.

Это почти дословная цитата из Мережковского, которого Окуджава, я думаю, в это время не читал. Но Мережковский постоянно устами Леонардо повторяет, что человек — царь зверей, потому что по зверству своему он их всех превосходит. Кстати, это же причина, по которой Леонардо убеждённый вегетарианец, он не ест убоину.

Вот ещё что очень важно. Внутренним сюжетом и сквозным сюжетом романа является работа Леонардо над «Тайной вечерей». Многие упрекают Леонардо, как упрекали всю жизнь Мережковского, за рациональность замысла: говорят, ну, вот здесь у тебя треугольник апостолов в действии, здесь треугольник апостолов в любви, твоя картина слишком геометрична, она слишком прозрачна, она слишком интеллектуальна, в ней нет живого духа. Но Леонардо на всё это отвечает, что на самом-то деле Бог именно в духе познания, именно в уме. И ему сначала не удаётся лицо Иуды, потом в конце концов удаётся. И Иуда у него получается не просто злодеем, нет. Иуда — это человек, который воспользовался знанием во зло, грубо говоря, это отрицательный тип учёного. Потом долго ему никак не удаётся лицо Христа. И вот это очень мощный образ у Мережковского: «Вечеря» без Христа. И все говорят: Леонардо не сможет написать Бога, потому что в нём нет Бога. А потом он пишет всё-таки это лицо, полное божественной ясности.

Вот то, что **Бог для Мережковского лежит в плоскости**, страшно сказать, рационального, в плоскости ума и спокойствия, — это для русской литературы очень не характерно. Мы привыкли по Достоевскому, что Бога надо искать в безднах, в опьянении, даже, страшно сказать, в убийстве. А вот Бог, по Мережковскому, в образе Леонардо, в образе творчества и познания, потому что и Бог прежде всего

**учёный и творец.** Это очень нерусский взгляд на вещи. Но это очень хороший взгляд на вещи.

Надо сказать, что самого Мережковского немного отпугивает такой Леонардо, стоящий по ту сторону добра и зла. Но ведь, господа, и Бог стоит по ту сторону добра и зла, в нашем понимании. Он сам их выдумывает и сам полагает свои законы. Он не слушается нашей морали, Он дал её нам. А Леонардо приближается к Богу, стремится к Нему. И вот такого Христа, такого понимания Бога в русской литературе до Мережковского действительно не было.

При этом Леонардо абсолютно чуждается, это тоже важно, плотских радостей. Ему знакома, разумеется, любовь, но его любовь по своей природе всё время ограничена, он страшно ограничивает её, потому что он понимает, что любовь такой силы просто испепелит свой объект, просто уничтожит его. Поэтому он чуждается женщин. Поэтому он даже пытается как-то максимально удалить и собственных учеников, понимая, что близость к нему опасна. Художник обречён на одиночество.

И вот здесь глубокая и точная связь этого романа с «Мастером и Маргаритой». Конечно, Мастер всегда находится действительно по ту сторону добра и зла, и люди должны его гнать, и люди должны его ненавидеть. Поэтому лучшее, чего заслуживает Мастер, — это чтобы его поместили в покой и он там творил. Потому что ни настоящей любви, ни настоящему искусству не место на земле. Когда люди дорастут до этого, не ясно. Мережковский верит, что когда-нибудь дорастут, Булгаков, кажется, лишён этих иллюзий. Но то, что искусство должно находиться где-то бесконечно отдельно от мира, — это глубокая и страшная мысль. Именно поэтому в стихотворении Мережковского, посвящённом Леонардо, он говорит: «...твой страшный лик запечатлён!» Лик страшного, божественного совершенства.

Именно поэтому, может быть, «Леонардо да Винчи» — роман, который сегодня так грустно перечитывать. Мы понимаем, как бесконечно далеко мы ушли по уровню от споров и борений 1901 года. Мы отброшены от них не на сто, а на пятьсот лет! И мы смотрим

сегодня на это чудо с тем же трепетом и теми же проклятиями, с какими в начале романа в главе «Белая дьяволица» смотрит христианский священник на откопанные в лошадином холме чудеса античной скульптуры. Смотрит и кричит: «Это дьявол!» И когда сегодня на наших глазах барельеф Серебряного века сбивают с петербургского фасада — это абсолютно точно то, что описано Мережковским в первой главе, когда христианский священник пытается разрушить статую Афродиты. Вот с таким же чувством мы смотрим сегодня на прозу Мережковского, которой мы, боюсь, не достойны. Если зачем-то её сегодня и перечитывать, то главным образом затем, чтобы понять, как глубоко мы упали.

Лишённый чуда Новый Завет Толстого, не является ли он предтечей рациональности Мережковского?

Ну, в известном смысле является, потому что Мережковский почти толстовец по многим своим взглядам. Но тут дело в том, что для Мережковского единственное чудо лежит в плоскости художественного, для Мережковского само по себе творчество — уже присутствие Бога и чуда. Толстой к творчеству относился, как мы знаем, гораздо более прозаически, в последние годы вообще как к игрушке. В остальном, конечно, Мережковский рационален. Да, он действительно считает, что вера — это вопрос разума. Точка зрения, может быть, немного схоластическая, но я могу объяснить, почему он так думает. Слишком часто иррациональными вещами — экстазом, бредом, — слишком часто этим оправдывалось зверство. Ведь те люди, которые ненавидят рациональную составляющую веры, они чаще всего звери, они чаще всего сторонники каких-то экстатических, очень опасных состояний. А Мережковский интересовался сектантством, но он относился к нему очень скептически. Очень трудно пройти по тончайшей грани между государственной религией с её официозом и экстазом секты с её бесчеловечностью. Вот Мережковский по этой грани, по этому лезвию бритвы, на мой взгляд, прошёл, потому что он и милосерден, и рационален. Я вообще не люблю людей, которые говорят: «О, это выше понимания, о, об этом нельзя говорить, этот опыт надо пере-

жить». Если вы не можете этого сказать, значит, это не существует. Человеку дан язык для того, чтобы оформить мир, а не для того, чтобы его запутывать. И вообще от этой иррациональности сейчас уже бежать некуда. Да, вот это: «Вы этого не поймёте, вы не можете этого... Это надо пережить». Всё можно сказать! И всё можно почувствовать. И нам литература для этого дана.

**Как и Блок про Мережковского, Гёте говорил про «Мессиаду» Клопштока: «Её больше хвалят, чем читают». Людям не нужно совершенство?**

Да, совершенно правильно, совершенство абсолютно не нужно. Самый совершенный фильм Чаплина — это «Месье Верду». Я, наверное, не знаю более совершенной картины. А она совершенно никем не признана и не принята. Она стала, конечно, культовой, но в очень небольшом кругу. А все любят сентиментальную «Золотую лихорадку» или страшно затянутые «Огни большого города». Знаете, совершенство вообще никому не нужно. Я, когда перечитываю Мережковского, всё время думаю, как это хорошо написано, как много мыслей, как это ценно. Но вот, скажем так, не менее мною любимый Куприн с его длиннотами, глупостями, с его яркими красками, с его аляповатостью, вот Куприн — да, Куприн нам родной, мы ему всё прощаем. А Мережковский это холод какой-то. Очень точно Андрей Кончаловский когда-то сказал: а вот Бах там, скажем, или Тарковский, или Бергман — это соборы, а люди любят Феллини, потому что Феллини это цирк. И действительно, Мережковский это собор, рационально построенный, строгий, умный! Но мне что-то подсказывает, что если бы в нашей жизни было больше таких соборов и меньше цирка, то эта жизнь была бы более осмысленной и менее кровавой.



«На дне»,  
1902

**В**ряд ли можно пропустить самую популярную русскую пьесу 1902 года, премьеры которой прошла в декабре. Говорим мы, конечно, о «На дне». Пьеса пользовалась большой славой во всём мире, во всём мире больше даже, чем в России, потому что в России она была разрешена единственному театру — а именно МХТ. Во всём мире её ставили так, что только на немецкие, скажем, постановки РСДРП существовало с 1903 по 1905 год, поэтому Горького в партии весьма ценили.

Пьеса первоначально называлась «На дне жизни», Леонид Андреев убрал лишнее из названия, и так стало гораздо лучше. Пьесу Горький начал писать в 1901 году, и первоначальный её замысел резко отличался от того, что получилось. Горький вообще пьесы писать не очень умел, как это ни ужасно звучит.

Во-первых, все персонажи разговаривают его голосом, с его бесконечными тире. Надо признать, что в его мемуарах так тоже разговаривают все, даже Толстой у него разговаривает по-горьковски. Во-вторых, драматургическое напряжение, сюжет ему даются трудно. Горький сам о себе неоднократно говорил, что он скорее очеркист, чем писатель (настоящего лаконизма он добился только в рассказах 20-х годов), в основном пользуется собственными жизненными наблюдениями, а жизнь, как известно, не так богата сюжетами, как деталями — именно в строительстве драматической фабулы Горький не силен. Пожалуй, у него 2 по-на-

стоящему сильные пьесы (именно как пьесы) — это «Старик» и «Фальшивая монета». В них есть собственно фабула, и они как раз самые малоизвестные. «На дне» — в достаточной степени результат случайного развития. В двух словах расскажем, как это получилось.

Он задумал написать пьесу с совершенно святочным, идиллическим сюжетом. Есть ночлежка, в ней озлобленные друг на друга, как он называл их, «бывшие люди». Они ругаются, теснят друг друга, грубят, негодуют, но тут наступает весна и они выходят из своей ночлежки, благоустраивают как-то свой участок, и на фоне этой весенней идиллии начинают разговаривать друг с другом и даже любить друг друга, и всё заканчивается каким-то не скажу катарсисом, но почти примирением. Первый акт этой пьесы он стал читать Толстому, Толстой относился к Горькому сложно. Поначалу ему очень понравился молодой писатель, потом он начал относиться к нему всё более скептически, может быть, тут был какой-то элемент литературной ревности с его стороны, потому что слава Горького очень быстро затмила славу Толстого. Горького тогда считали проросшим из гущи жизни, и слава его росла стремительно, и многие коллеги-профессионалы к этой славе очень сильно ревновали. Не ревновал, пожалуй, один Чехов, который сам о себе был достаточно высокого мнения. Что касается Толстого, то Толстой был как раз в этом отношении очень ревнив и даже, может быть, немного тщеславен, что для гения обычно. И Горький стал очень быстро его раздражать. Не случайно он сказал о нём Чехову удивительно точные слова: «У него душа соглядатая, он пришёл откуда-то в чужую ему, Ханаанскую землю, ко всему присматривается, всё замечает и обо всём доносит какому-то своему богу. А бог у него — урод».

И вот в 1901 году уже знаменитый, прославленный Горький читает Толстому первые сцены из пьесы, и это вызывает у Толстого ярость, раздражение, он говорит: «Зачем, зачем вы копаетесь в этой грязи? Кому нужен весь этот так называемый реализм? Зачем вы описываете уродство, нищету, болезнь, пьянство, ведь это

какое-то наслаждение пороком, какое-то смакование его?» Он даже не дослушал, и Горький обиделся. А как мы знаем, например, из истории пушкинского «Евгения Онегина», из истории того же Толстого — из обид, из личной мести очень часто получается высококлассная литература, ведь весь «Онегин» — это мечь Раевскому, да и вообще светской молодёжи, которая над Пушкиным гадко издевалась. Вот Пушкин им отомстил раз и навсегда, всем этим пародиям на Наполеона, всем этим ничтожествам. «На дне» — это тоже акт мести, только акт мести Толстому. Благодаря Толстому в пьесе появился Лука, единственное по-настоящему живое действующее лицо.

Что такое «На дне»? Ведь это довольно странная история. О чём пьеса? Действительно, следы первоначального замысла остались в первом акте: остался ужас жизни, осталось презрение, негодование, осталось очень горьковское ощущение, что эти отвергнутые обществом люди и есть на самом деле настоящие, новые люди, босячество. По мере подъёма по социальной лестнице отношение самого Горького к босякам стало меняться: если в очерках «Бывшие люди» ему ещё казалось, что это зерно нового человека, сверхчеловека, как Челкаш — отверг общество и стал суперменом, то к 1902 году Горький уже думает иначе — для него это именно ил, придонный слой, и он ничего хорошего в ночлежных людях уже не видит. Они мучают Анну, которая умирает, они издеваются над Бароном, издеваются над Настей — ничего святого, они действительно бывшие. Но Лука — это, пожалуй, персонаж посерьёзней.

И тут в пьесу входит главная, очень важная для Горького мысль: «Нужна ли человеку правда?» Потому что Лука — это утешитель, Лука — это в некотором смысле «толстовец». Горький ведь уверен, что Толстой — это именно утешитель человечества: Толстой всё время цитирует Марка Аврелия, о том, что человек свободен и даже в темнице он может чувствовать себя свободным. Толстой примиряет человека с его участью, он говорит, что настоящий переворот, настоящая перемена происходит внутри,

а не в социальной реальности, это очень для Толстого важно. И как раз восприятие Толстого как утешителя для Горького чрезвычайно типично. Казалось бы, мы привыкли из ленинской критики, что Толстой — это бесстрашный реалист. Действительно, он поднес к лицу России зеркало с очень высокой разрешающей способностью, это так; но он сам страшится собственного искусства. И Толстой придумывает для человека массу утешений: что действительно можно быть свободным внутри несвободы, что человеку много не надо. Помните знаменитый очерк «Много ли человеку земли нужно?», оказалось, что нужно-то ему всего три аршина — на гроб. Чехов против этого сильно негодовал: «Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

И кстати говоря, из полемики с Толстым получилось лучшее, на мой взгляд, произведение Чехова — получилась «Палата № 6», где Рагин — как раз толстовец, пытающийся быть свободным в палате № 6, где собраны все главные русские типы. Ленин совершенно точно написал, что вся Россия — палата № 6. Можно там быть свободным? Да никоим образом! Тебя убьёт сторож Никита. Вот об этом-то, собственно говоря, и вопрос, и главная проблема горьковской пьесы — нужна ли человеку правда? Способен ли он выдержать правду? Или ему надо самоутешаться, примиряться? Или ему надо выдумать ту концепцию, которая позволяет с этим жить, как выдумывают её ночлежники? Один мечтает подняться и начать опять работать и вернуться в нормальную жизнь, другая выдумывает себе фантастические любовные приключения, третий всё время, как Актёр, мечтает, что он вылечится, поедет в лечебницу, есть такие лечебницы, — его там вылечат. Эта такая пьеса об эскапизме на самом деле. А потом приходит реальность и бьет этих людей по голове — и Актёр вешается. И вывод Горького предельно прост — нет никакого бегства, нет никакого утешения, человеку нужна правда — и самая жестокая, и человеку нужно

только одно — сознание своей гордости, достоинства, величия; человек ни с чем не должен примиряться, не должен примиряться со своей участью. Вот этот-то пафос речей Сатина всех больше всего и напугал.

Драматургическое мастерство здесь в том, что между Сатиным и Лукой происходит всего один незначительный диалог: два главных антагониста практически никак не сталкиваются — Сатин молча слушает Луку, Лука молча слушает Сатина. Но, говорит Сатин: «Старик подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету». И действительно — контакт с Лукой, встреча с ним заставили Сатина многое понять о себе самом, заставила понять, на чём он держится. Ложь — религия рабов и хозяев! Правда — бог свободного человека!» Для нас очень важно, что этот апологет правды — шулер и жулик. Но это очень важная для Горького мысль, которую подчёркивает всё время, например, Ходасевич, когда о нём говорит, и Бунин — в воспоминаниях: Горький очень уважал воров, для него воровство, шулерство, жульничество было одной из форм искусства. Это, если угодно, тоже вариант творчества, и Сатин — это то, что называется «свободный художник». Вообще-то он телеграфист, но он вступился за честь сестры, убил человека — случайно убил, не хотел убивать. И в результате он после тюрьмы стал шулером, живёт в ночлежке. Он в принципе образованный человек, знает какие-то слова: «Сикамбр!» — произносит он. Вот эта одежда из былых слов для него — как воспоминания Барона о той одежде, которую он всю жизнь менял. Они все действительно всё отринули, голые люди на голой земле. Но вот что удивительно важно, что именно в уста жулика вложены слова: «Правда — бог свободного человека!»

Почему так? Потому что для Горького художник и есть прежде всего человек, это такое ницшеанское понимание свободы, ведь сверхчеловек — тоже прежде всего художник. Сатин — именно художник, и Горький ощущает себя в девятьсот втором году именно так — художник, говорящий человеку правду, художник, который

пытается человека возвысить. Актёр всё время произносит слова Пьер-Жана де Беранже: «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой». Горький отрицает золотой сон, утешение — это не его правда. И вот смотрите, что интересно, — в последнее время, в последние лет десять, самый популярный, наверное, персонаж в русской общественной жизни — это психолог, модно иметь своего психолога, читать психолога; самый популярный врач, помимо диетологов, конечно, — это доктор Курпатов. Это такой важный довольно принцип для современной русской культуры, потому что прав тот, кто умеет вас примирить с реальностью. Кто умеет вам внушить правильный модус поведения: «Не надо менять мир, надо изменить своё отношение к нему». Вот так и Лука, собственно. Лука ведь как говорит: «Во что веришь — то и есть. Ни одна блоха — не плоха: все — чёрненькие, все — прыгают» — пафос примирения с реальностью.

Вот он Горькому особенно отвратителен, потому что для него это хуже самой отъявленной лжи: для него это мещанство, даже предательство, потому что для Горького задача человека — это не примериваться к обстоятельствам, а бороться любой ценой. Бубнов же тоже примеривается: пытается выбраться из этой ночлежки. Но ради чего? Просто ради другого рабства, ради работы за гроши. А вот Сатин — бунтарь, он вообще отказывается от этой жизни, он не хочет жить по их законам, он лучше шулером будет, чем пойдёт работать. Помните, там замечательный монолог: «Сделай так, чтоб работа была мне приятна, — я, может быть, буду работать». Ну и что это такое? Горький считал физический труд проклятием для человека и считал унижением. Зачем одно рабство, рабство ночлежное, менять на другое? Для него настоящий победитель тот, кто вообще отверг правила этого мира, кто не хочет ни в чём приспособливаться к нему, а Лука — это именно гений приспособления.

Кстати говоря, речь Луки очень точно, точнее даже, чем горьковские мемуары, воспроизводит drobный старческий говорок Толстого, мы всё время узнаём его интонацию — интонацию до-

вольно циничной шутки, и это точный портрет. Самое удивительное, однако, что это портрет, в котором ненависть сочетается с огромной любовью: Горький любит Луку, Горький любит Луку, и что особенно важно, обратите внимание — Горький сделал Луку беглым каторжником, очень может быть, что убийцей. И как раз первым после убийства Костылёва исчезает Лука. Это дало повод некоторым толкователям пьесы говорить, что, может, и убил-то не Пепел, а он. Лука очень хитрый старик — он умеет всегда удрать первым. То, что Толстой у Горького сделан беглым каторжником, — это высшая месть. Он, конечно, почуял в Толстом страшноватый писательский цинизм, который в нём был, и очень не случайно, что в статье «О пьесах» Горький пишет: «Есть ещё весьма большое количество утешителей, которые утешают только для того, чтоб им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души». Это очень жестокие слова.

Один мой студент когда-то здравую мысль высказал: «Лука не верит в человека, это верно. Значит, и Толстой не верил в человека?» И вот здесь я глубоко задумался — ребята, а ведь не верил. На самом деле, по Толстому, человек состоит из похоти и тщеславия, и для того чтобы существовать, ему нужны два костыля обязательно — либо вера, либо семья, а лучше бы вместе. И потому, кстати, когда Толстой узнавал, что у какого-то нового знакомого нет семьи, нет детей, он тут же к нему охладевал. Это та причина, по которой он не взял к себе Вересаева домашним врачом. Без семьи или церкви человек не существует, он разваливается; он превращается либо в гедониста вроде Стивы, либо в телёнка вроде Вронского, либо в злую машину вроде Каренина. Человеку необходим этот внутренний стержень, эти подпорки, если их нет, то нет ничего. И Лука — это именно манифест неверия в человека.

Почему эта пьеса так прогремела? Потому что девятьсот второй год — это время довольно глубокой общественной депрессии, революция пятого года ещё впереди, будущее неясно, Россия зависла

**в безвременье. Впереди и японская трагедия, впереди и трагедия четырнадцатого года, есть предощущение великих бед и разваливающих опор, и в это время Сатин провозглашает именно эти слова: «Человек — это звучит гордо!»**

Есть знаменитая история о том, как Евстигнеев играл Сатина. Была вообще большая смелость в том, чтобы взять на такую роль неавантажного Евстигнеева, ведь Сатина в первой постановке играл красавец Алексеев-Станиславский, а здесь Евстигнеев — маленький, лысый. И он, случилось, эти слова: «Человек — это звучит гордо!» — вообще произносил как-то в проброс, как мычание, казалось, что он их забыл. «Человек... Это... Мм-м». И вот Вайда, увидев эту постановку, сказал: «Вот это — самая точная трактовка», потому что правда, которую пытается выразить Сатин, больше, чем сам Сатин. Сказать в девятьсот втором году обществу, которое недостойно этих слов: «Человек — это звучит гордо!», в этом есть величайший вымысел. Кто это говорит? Босьяк в ночлежке, шулер, которого страшно побили, говорит: «Человек — это звучит гордо!» Да, наверно, в этом есть свой комизм, своё унижение, свой бред, но в этом есть и величайший вызов — в том, что в ничтожестве человек это о себе понимает. В этом заключается, я думаю, главное горьковское открытие применительно ко второму году. Вот почему эта пьеса заканчивалась такими демонстрациями.

Нужно сказать ещё одну довольно занятную штуку: Ленин эту пьесу не любил. А он был неплохой литературный критик, наделённый литературным вкусом и эмпатией, — он представлял себе, о чём идёт речь. Он говорил, что ночлежка у Горького какая-то уж слишком культурная. Интересно, что вся труппа МХАТа, МХТ тогда, для того, чтобы поближе ознакомиться с бытом ночлежки, пошла на Хитров рынок, повёл их туда Гиляровский, замечательный знаток этой среды. Там их чуть не побили, потому что кто-то из ночлежников показал им хранимый на груди рисунок, вырезанный из иллюстрированного журнала, — «Возвращение блудного сына», где блудный сын возвращается, а отец тут же составляет на



него завещание. Общий восторг, слёзы, и кто-то из художников МХТ рискнул усмехнуться при виде этого рисунка. Тут же все эти люди, как писал Гиляровский, похожие на сосуды, наполненные мутным алкоголем, начали драться, и тут уже кто-то замахнулся табуреткой. Гиляровский их остановил, сумев произнести оглушительным матом столь забористую фразу, что все остановились, восхищённые. Действительно, Гиляй умел.

Так вот, в ночлежках разговаривали скорее так, а ночлежка Горького действительно очень похожа на Афинскую школу, где каждый развивает свою философию. Ленин был, наверное, прав отчасти, но всё-таки есть некая сценическая условность, сценическая реальность, поэтому публика верила в это. Я думаю, что актуальность этой пьесы для нас сегодня в том, что любые формы утешения и примирения уже нас пресытили, хватит терпеть, нужно сказать однажды себе: «Правда — бог свободного человека!» Неважно, кто это говорит, пусть это говорит Сатин: лучше Сатин, который это говорит, чем Лука, который нас утешает и в конечном итоге доводит нас до самоубийства.

### **Каким правилам подчиняется человек, выломившийся из системы социальных отношений?**

Это очень осмысленный вопрос, очень правильный — если он уже не в системе этих отношений, каким правилам он подчиняется? Я скажу жестокую вещь, и мне самому эта вещь очень неприятна — он подчиняется только собственным критериям, он должен выдержать те критерии, которые он взял на себя, это самая страшная борьба: «С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой!» Законы общества уже над ним не властны, он должен соответствовать собственному уровню, а это самое трудное. Вот Горький сломался, например, я даже знаю, почему он сломался, — для него стала слишком много значить репутация. Он в последние годы всё время говорил: «Биографию испортишь». И испортил себе биографию, хуже всех испортил себе биографию;

хуже, чем Мережковский, потому что сталинизм вещь непростительная для художника, а он был верный сталинист, тут Солженицын абсолютно прав. Вы этим вопросом меня поставили несколько в тупик, мне трудно найти художника, который выломился бы из общества и соответствовал своим критериям.

Я вам назову два очень неожиданных имени. Первое — Оскар Уайльд, это эстет, который жил по своим законам. И он эти законы выдержал, и он умер, потому что надо было умереть. Второе — Шаламов. Поставить рядом Уайльда и Шаламова — это почти невозможная наглость, но это так и есть. Шаламов соответствовал своим критериям, жил и умер в соответствии с ними. Одну слабость допустил — отрёкся от «Колымских рассказов», но расплатился за это полностью. Один жил, один умер.

Могу назвать ещё одного довольно интересного человека — Богомоллов, абсолютный одиночка Владимир Богомоллов. Нигде не состоял, жил один, как хотел; десять лет писал «В августе 44-го» — написал как хотел. Двадцать лет писал «Жизнь моя, или ты приснилась мне» — написал как хотел. Написал два образцовых романа, великих. Нигде не состоял, ни в чём не участвовал, ничьей помощи не просил — абсолютный волк-одиночка. Он не просто выломился из социума — я его знал немного, с ним разговаривать вообще было нельзя, он функционировал в режиме монолога. И он никому не верил, никого не любил. Вот Василь Быков мне рассказывал, что человека более трудного в общении, чем Богомоллов, он вообще не видел. Наверно, так, но в этом была своя правда. И у него были убеждения, достаточно людоедские — чекистов любил, смершевцев, но принципиально абсолютно следовал этим убеждениям; ни с кем не водился, ничего не добился, умер абсолютно одиноким — только жена была понимающая.

Вот таких трёх писателей могу назвать. Может быть, Цветаева отчасти, хотя у неё были случаи увлечений чужими техниками, чужими правдами. Но в принципе, человек, выломившийся из социума, — это огромная редкость в литературе, и они заслуживают максимального уважения.

**Пушкин, Некрасов, Достоевский, Толстой, сам Горький — сплошное примирение и борьба с собой, стыд за внутренний конформизм. Где настоящие борцы?**

Я попытался их назвать, но есть и другие, были. Вот Хлебников, тоже ни на чём не примирялся. Писатель-нонконформист — это большая редкость, знаете почему? Потому что писатель всем сопереживает, и очень часто он признаёт чужую правду, он становится на чужие позиции, это бывает. Даже Бродский почти дал себя уговорить приехать в Ленинград. Слава богу, не уговорился. Писателю свойственно понимать чужую правду, конформизм — нормальная вещь для литературы, и у Горького был этот конформизм, и у Толстого он иногда бывал. Толстой наименее конформист из русских классиков, но вот великие безумцы вроде Хармса, Введенского, Хлебникова — это примеры человека, звучащего гордо: нигде не состояли, ни в чём не участвовали и делали то, что хотели.

Есть и свой Сатин в русской литературе — это Грин, который всю свою жизнь доказывал, что «человек — это звучит гордо», и человек у него — всегда победитель. Не сверхчеловек, как в «Блуждающем мире», а человек, что очень важно. И поэтому я настаиваю на том, что Грин ближе к жизни, чем все его реалистические сверстники.

**Т**рудно найти в русской литературе репутацию хуже брюсовской. Больше того, в юношеском своём дневнике от 1898 года он записал: «Юность моя — юность гения. Я жил и поступал так, что оправдать моё поведение могут только великие деяния». Справедливо. Дневник Брюсова пестрит эротическими воспоминаниями, воспоминаниями о влюбленностях, изменах, весьма жестоких расправах с друзьями, врагами, возлюбленными. Вообще Брюсов имел репутацию звероватую, демоническую, и это особенно странно сочеталось, пишет Ходасевич, с его купеческим домашним бытом, супругой Иоанной, пирожками с морковью. Но Ходасевич-то перед Брюсовым, будем откровенны, ходил на цыпочках, и по инскриптам можно судить, что он преклонялся перед ним глубоко. Это уже он с ним задним числом сводит счеты, после того, как Брюсов умер.

Правду сказать, перед Брюсовым многие преклонялись. Репутация ужасная, а ощущение величия, безусловно, от него исходило. Блок, главный русский поэт XX века, писал ему, что считает себя недостойным его рецензировать и печататься с ним в одном журнале. И это не брезгливость. Он пишет, наоборот, что, перечитав «Urbi et Orbi», понял, что величие этой книги таково, что он не может, не смеет о ней писать. Больше того, Тиняков, конечно, очень дурной человек и не самый сильный поэт, Брюсова обожествлял, говорит, что видит его идущим

по водам. Да и женщины русской литературы, такие даже, как весьма талантливая Надя Львова, из-за него покончившая с собой, боготворили его и каждое его мнение считали драгоценными. Да и, правду сказать, более талантливого литературного критика, чем Брюсов, который различил, первым почувствовал всех величайших людей русской литературы XX века, трудно найти в это время.

Знаете, есть у меня такая теория, что каждому крупному литературному явлению предшествует предтеча, какая-то не очень удачная, но близкая репетиция. Вот Брюсов — первое явление Гумилёва, блистательного, волевого, такого формалиста, цеховика, в хорошем смысле, разумеется. «Цех поэтов» — лучшая школа для новичков и лучшая литературная организация, самая дисциплинированная, самая чеканная, самая, пожалуй, плодотворная, которая в русском начале XX века существовала. Брюсов — предтеча акмеистов с их значащим словом. Конечно, его знаменитый сборник «Русские символисты» — начало русского символизма, и он, конечно, первый русский символист.

Но по большому-то счёту с Брюсова началось в русской литературе почти все. Началась гумилевская романтика: «Дремлет Москва, словно самка спящего страуса...» или «Моя любовь — палящий полдень Явы...». Из всего этого вырос «Путь конквистадоров». Брюсов — предтеча русского киплингизма, Тихонова например. В огромной степени предтеча русского сюрреализма — сколько у него было стихов абсолютно безумных! И конечно, можно найти массу брюсовских стихов у Мандельштама. «Вскрою двери ржавые столетий, / Вслед за Данте семь кругов пройду...» Это же абсолютный «Ламарк»: «Мы прошли разряды насекомых. / С наливными рюмочками глаз».

Очень много брюсовских отзвуков, брюсовского голоса в русской поэзии. Влиятельность его была огромна, потому что он сам был бесконечно разнообразен, и не случайно «Все напевы» — это его неосуществлённый великий замысел, попытка написать стихи в духе абсолютно всей мировой поэзии! Написать рондель,

виреле, сонет, секстину, английскую балладу! Пытался стилизовать даже фольклор, даже народные песни: «Кенгуру бежали быстро, / Я ещё быстрее. / Кенгуру был очень жирен, / А я его съел». Конечно, ни о чем, кроме пародии, при этом не вспоминаешь, но что поделать. «Все напевы» — это стремление стать радугой, воспроизвести всё.

За величайшим трудолюбием Брюсова, которое заставило Цветаеву назвать его героем труда, за величайшей осведомлённостью и эрудицией Брюсова очень многие забывают главное в его поэзии. Вот это главное, пожалуй, впервые было сформулировано, явлено в наибольшей полноте в сборнике «Urbi et Orbi». Что же тридцатилетний к тому моменту Брюсов, Брюсов на пике своих возможностей, предлагает urbi et orbi, граду и миру? **Мне кажется, что главная брюсовская лирическая тема — тема садомазохистская.** Не только в эротическом плане, хотя надо сказать, что Брюсов — это и великий эротический поэт, давайте будем откровенны. Что мы действительно всё ведем себя, как писал Набоков, как в воскресной школе! Признаем, что именно с Брюсова в русской поэзии начинается эротика, до него этого просто не было. Он поэт небывалой откровенности, кстати говоря, он и в переписке невероятно откровенен.

Вспомните, например, его переписку с Ниной Петровской, прототип безумной Ренаты в «Огненном ангеле». Конечно, сама по себе Нина Петровская — настоящая демоническая, элитарная женщина Серебряного века с такой же страшной трагической судьбой. Нужно сказать, что переписка Брюсова с Ниной Петровской — гораздо более захватывающий роман, чем «Огненный ангел». И письмо о том, как в варшавской гостинице они лежат, соприкасаясь коленями, — это, пожалуй, одно из самых пронзительных и горячих любовных писем в русской литературе вообще. Удивительный человеческий документ!

Любовь эта мучительная, после которой и Брюсов был разрушен необратимо, потому что Нина его подсадила на наркотики, и Нина оказалась практически разрушена, потому что никто не

мог ей его заменить. Эта любовь породила в огромной степени лучшие лирические стихи Брюсова, и главная тема этих стихов — взаимное мучительство, потому что и Ходасевич правильно процитировал: «Где же мы: на страстном ложе / Иль на смертном колесе?» Действительно, взаимное мучительство двух равных душ, двух равных и равно не примиренных личностей. Для Брюсова любовь существовала только как покорение, завоевание. Он был в этом смысле большим конквистадором, чем Гумилёв, потому что для Гумилёва, например, с его мальчишеским озорным темпераментом, возможно, было и сотворчество, и равенство, и партнерство, как довольно долго было в его отношениях с Ахматовой, например, — все эти взаимные игры, в том числе литературные. Брюсов в этом смысле гораздо радикальнее. Гумилёв всё-таки товарищ, скорее товарищ по играм. Ему необязательно подчиняться, необязательно доминировать. Больше того, когда он понимает, что проигрывает, он ведёт себя совершенно как мальчишка, например, в истории с Черубиной де Габриак. Обиженный мальчишка, который по-мальчишески мстит.

Совсем другое дело Брюсов. Брюсов — действительно абсолютно доминантная фигура, поставившая перед собой великую задачу. Тогда, когда Надежда Львова, ещё пытаясь сопротивляться его демоническому обаянию, сказала, что стихи его холодноваты, он сказал: «Да, может быть. Но они будут в программе гимназии, и такие девочки, как вы, будут их затверживать наизусть». Брюсов знал, что хотя бы тремя строчками, но он останется в истории литературы. У него тоже есть высокий демонический порыв, порыв ницшеанский: любой ценой осуществиться, любой ценой остаться. Художник, мастер железной самодисциплины, и «Urbi et Orbi» — это стихи, в огромной степени посвящённые тому, как мастер ладит собственный постамент. Это потом уже в стихах Брюсова появятся общественные темы, напишет он гениального «Каменщика», на мой взгляд, замечательного, напишет вообще довольно много политических стихов, всегда у него очень слабых.

Но Брюсов 1903 года, Брюсов времён «Граду и миру» — это ещё человек, которого больше всего занимает он сам, занимает его миссия поэта. И для него самодисциплина, огранка стиха, чеканка, сверхчеловечность, подчинение себе и читателей, и женщин, и времени — выдающаяся задача! И должен я сказать, что, если бы сегодня Россия читала Брюсова, она бы, конечно, не смирилась с нынешним своим положением, потому что поэзия Брюсова — поэзия именно сверхчеловеческой дисциплины, максимальной требовательности к себе. «Вперёд, мечта, мой верный вол! / Неволей, если не охотой! / Я близ тебя, мой кнут тяжёл, / Я сам тружусь, и ты работай!» После этого, конечно, очень жидкими выглядят стихи Заболоцкого: «Душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь!» Ну обязана трудиться, ну и что? Ради чего? Брюсов не боится сказать — ради памяти, славы, вечности, ради самоутверждения в этой вечности. И он не только лучший переводчик Верхарна, он ещё и в некотором смысле русский Верхарн, который утверждает торжество железного города, каменных зданий. Это все для него памятник человеческой мощи, могуществу человеческого духа, и сам он только частный случай этого могущества.

Естественно, любовь такого человека — это мучительная, смертельная борьба между привязанностью и тщеславием, между похотью, которая делает его слабее, и опять-таки железной самодисциплиной. Любовь обречена всегда заканчиваться разрывом, потому что нельзя много тратить времени на эту слабость, надо всегда преодолевать. И этот пафос преодоления в «Urbi et Orbi» невероятно силен. Уже ранний Брюсов возглашал: «Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон. / Владыки и вожди, вам говорю я: горе!» Он действительно пришёл как лидер, как вождь. И он был вождём русской поэзии. Безусловно, лучшие стихи 1900-х годов написаны Брюсовым.

Мы понимаем, конечно, гениальность, воздушность Блока, понимаем его мелодизм, понимаем его универсальность, потому что в стихи Блока каждый может поместить себя, в них нет



определённости. Каждый может произнести это от собственного лица. А вот Брюсов не то, Брюсов — поэт не для всех. Пиотровский сказал о Ленинграде, о Петербурге, что это сильный город, построенный для сильных людей сильным человеком. Вот так и Брюсов. Это поэт силы, самодисциплины, логики. Может быть, его стихи выглядят слишком головными, хотя в них всё время скрежещет потаенная страсть, всё время умоляет о сопротивлении, о милосердии задавленное человеческое. Это его внутренняя драма, это главное его противоречие, но при всем при том мы должны признать, что поэтика дисциплины — это не самое плохое, потому что русская душа недисциплинирована. Русская душа вяловата, мечтательна. Брюсов, который, как Медный всадник, на дыбы поднимает собственную лирику, все время взнуздывает её, Брюсов, который требует от читателей такой же железной логики и четкости, — хорошее противоядие от безволия. И «Urbi et Orbi» — книга стихов, которые в массе своей предлагают нам, пожалуй, самый полезный, самый спасительный императив.

Ещё о чём нельзя не сказать? Конечно, Брюсова всю жизнь упрекают за то, что он рациональный, за то, что он головной. Но вспомним «Коня блед». «Конь блед», один из всадников апокалипсиса, это страшное городское видение, которое написано такой длинной захлебывающейся строкой с не очень чётко заявленным размером. На самом деле, мне кажется, это такой семистопный ямб. «Мчались omnibusы, кебы и автомобили, / Был неисчерпаем яростный людской поток». Вот это стихотворение настолько страшное, что в детстве, я помню, я его пролистывал поскорее, я очень его боялся. Вот это апокалиптическое видение — откуда оно вдруг у рационального, трезвого Брюсова? Можно объяснить.

Брюсов — поэт всегда предошущаемой расплаты, великих потрясений. За что? Да вот за то, что люди расслаблены, за то, что он один такой высится утёсом среди людского моря, которое вечно принимает любые формы. Город, среди которого появляется конь блед, — это город конформистов. Рискнём сказать, что

“

Брюсов — поэт всегда пред-  
ощущаемой расплаты, великих по-  
трясений.

”

это город попустительства, помните, по формуле Анненского? Текучего и повального попустительства людей своим слабостям. Два человека в этом городе равны себе: безумный, убежавший из больницы, и проститутка. Она растоптала себя ради людей (или ради выживания), но тем не менее сумела себя отринуть, а он безумец. Вот к ним по-настоящему обращается Брюсов, потому что Брюсов взыскует на самом деле бескомпромиссности и подлости. Именно поэтому он оказался первым, кто высоко оценил Маяковского и Хлебникова. Я думаю, что сегодня чтение Брюсова — это тот необходимый витамин, который способен придать аморфности нашей жизни и нашей душе некую кристаллическую строгость и напомнить нам о том, что «Царство Небесное силою берётся».

### Вопрос первый был, конечно, о взаимном влиянии Брюсова и Блока — было ли оно?

Конечно, Брюсов повлиял, но повлиял очень странно. Блок находится с ним в довольно жёсткой полемике. Вот возьмём классическое стихотворение из «Urbi et Orbi» — «Побег», очень мне, кстати, нравящееся:

Мой трубный зов, ты мной слышан  
Сквозь утомлённый, сладкий сон!  
Альков, таинственен и пышен,  
Нас облегал со всех сторон.  
И в этой мгле прошли — не знаю, —  
Быть может, годы и века.  
И я был странно близок раю,  
И жизнь шумела, далека.  
Но вздрогнул я, и вдруг воспрянул,  
И разорвал кольцо из рук.  
Как молния, мне в сердце глянул  
Победно возраставший звук.

И сон, который был так долог,  
Вдруг кратким стал, как всё во сне.  
Я распахнул тяжёлый полог  
И потонул в палящем дне.

<...>

И я — в слезах, что снова, снова  
Душе открылся мир другой,  
Бегу от пышного алькова,  
Безумный, вольный и нагой!

Зрелище, конечно, ужасное, но у символистов бывали и не такие крайности. «Соловьиный сад», конечно: «Я ломаю слоистые скалы...» Помните, эта история о том, как он тоже век или день провёл в чужом саду: «Заглушить рокотание моря / Соловьиная песнь не вольна!» Он выбрался из алькова, бежал, и что же? Встретил его «рабочий с киркою, / Погоня чужого осла». И мораль Блока очень проста: там бы ты и спал! Не ходил бы ты в эту реальность! Что тебе вот этот безумный полдень, который палящий, «И потонул в палящем дне», тоже мне отрада! Конечно, вот в этом-то главная разница между Брюсовым и Блоком. Брюсов бежит от мечты к реальности, «бегу от пышного алькова», а Блок говорит: да что в жизни-то? Не стоит жизнь соловьиного сада. Остаешься в соловьином саду, и будет тебе счастье.

Вот вам, пожалуйста, гимн брюсовский:

Здравствуй, тяжкая работа,  
Плуг, лопата и кирка!  
Освежают капли пота,  
Ноет сладостно рука!

Прочь венки, дары царевны,  
 Упадай порфира с плеч!  
 Здравствуй, жизни повседневной  
 Грубо кованная речь!

<...>

В час, когда устанет тело  
 И ночлегом будет хлев, —  
 Мне под кровлей закоптелой  
 Что приснится за напев?

<...>

А когда и в дождь и в холод  
 Зазвенит кирка моя,  
 Буду ль верить, что я молод,  
 Буду ль знать, что силен я?

Понимаете, вот этот гимн работе такой странный в русской литературе, в мечтательной русской литературе, которая всю жизнь, как Обломов, бережёт свою сердечную чистоту. В этом принципиальное брюсовское новаторство. Кто бы вообще пел такие гимны труду и дисциплине? Даже Горький, вечный труженик, говорил, что труд — проклятие человека, мука человека, его первородный грех. А для Брюсова милое дело.

Естественно, что у него случались, конечно, и совершенно другие темы, мы сейчас их коснёмся, но вместе с тем, по большому-то счёту, для него единственное, что противостоит смерти, отчаянию, одиночеству, — работа, самодисциплина. Конечно, это слишком прозаический вывод, но надо признать, что это работает, понимаете? Ужасно, но работает.

Помоги мне, мать-земля!  
С тишиной меня сосватай!  
Глыбы чёрные деля,  
Я стучусь к тебе лопатой.

Ты всему живому — мать,  
Ты всему живому — сваха!  
Перстень свадебный сыскать  
Помоги мне в комьях праха!

<...>

Помоги сыскать кольцо!..  
Я об нём без слёз тоскую  
И, упав, твое лицо  
В губы чёрные целую.

Посмотрите, как поздно потом, как странно это откликнулось у Смелякова: «...эту чёрную землю сырую, / эту милую землю мою». Это почти эротическое чувство к земле, которую герой так по-фрейдистски копает лопатой. «Что её подымал я лопатой и валил на колени кайлом» — у того же Смелякова. У Смелякова аукнулось через 70 лет! Надо сказать, что это очень характерно для советской литературы — брясовский культ труда. Конечно, мы с вами гуляки праздные и нам гораздо приятнее вдохновение, нам, поэтам, но Брюсов напоминает нам о том, что работа — самый сильный гипноз.

И чтобы уж закончить на совсем весёлой ноте, невозможно, конечно, не спеть, не напомнить его городские романсы: «Есть улица в нашей столице, / Есть домик, и в домике том / Ты пятую ночь в огневице / Лежишь на одре роковом». Тоже такой садизм по полной программе. «И каждую ночь регулярно...» Воткнуть в стихи слово «регулярно» до Брюсова вообще никто бы не попробовал!

И каждую ночь регулярно  
 Я здесь под окошком стою,  
 И сердце моё благодарно,  
 Что видит лампадку твою.

Ах, если б ты чуяла, знала,  
 Чьё сердце стучит у окна!  
 Ах, если б в бреду угадала,  
 Чья тень поминутно видна!

<...>

Твой муж, задремавши на стуле,  
 Проспит, что ты шепчешь в бреду;  
 А я до зари караулю  
 И только при солнце уйду.

Мне вечером дворники скажут,  
 Что ты поутру отошла,  
 И молча в окошко укажут  
 Тебя посредине стола.

Войти я к тебе не посмею,  
 Но, земный поклон положив,  
 Пойду из столицы в Расею  
 Рыдать на раздолиях нив.

Я в камнях промучился долго,  
 И в них загубил я свой век.  
 Прими меня, матушка-Волга,  
 Царица великая рек.

Это ужас, конечно, но это и стилизация же. На самом деле это обычный городской романс, и он прекрасно чувствует этот город-

ской романс. Брюсову неважно, хороший это вкус, дурной. Ему важна точность стилизации. И конечно, это можно петь в любом кабаке. Правда, здесь есть абсолютно брюсовская нота: он смотрит, как она умирает, и это для него естественно, потому что он обречен быть губителем всего, что любит (несколько так по-уайльдовски). Кстати, лучший перевод «Баллады Редингской тюрьмы» всё-таки исполнен Брюсовым.

Вот когда на всё это смотришь, тогда и понимаешь, наверно, с особенной полнотой, что всё-таки поэтика работы, точности, дисциплина — это не последняя вещь. И даже когда Брюсову изменяет вкус, ему не изменяет культура, потому что для культуры по большому счёту не важно, хорошо там со вкусом или плохо, а важно, насколько это точно. И Брюсов в некотором состоянии, безусловно, точен. И это состояние хорошее.



«Вишнёвый сад»,  
1904

Мы поговорим о главной, вероятно, литературной удаче 1904 года — о чеховском «Вишневом саде», который в 1903-м был написан, а в 1904-м был главным хитом театральной Москвы в постановке МХТ. Рискну сказать, что в недолгой и в общем трагической жизни Чехова это был первый абсолютный театральный успех. После довольно сдержанного приёма «Иванова», который понравился немногим, после полного провала первой постановки «Чайки» и странного, довольно двусмысленного успеха второй её редакции, когда после спектакля МХТ все понимали, что произошло театральное событие, но ещё не понимали, какое именно, **«Вишнёвый сад» чётко обозначил рождение нового театра. Нового по трем параметрам.**

Во-первых, это театр символистский, потому что пьесы Чехова, и особенно «Вишнёвый сад», обладают огромной мерой условности. Бунин, например, наезжал откровенно на пьесу, говоря: «Где видел Чехов в России, в русских усадьбах огромные вишнёвые сады? Яблочные были, вишнёвых не помню». Тут совершенно не важно, бывают вишнёвые сады или нет. Вишня для Чехова необычайно важна именно благодаря своей эфемерности, лёгкому, летучему цвету, непрагматизму, потому что с яблоневого сада ещё можно снять какое-то состояние, а с вишневого уже никак. Вишня — даже и не дерево, строго говоря, она такой древоподобный кустарник, в этом смысле положение её промежуточное. Поэтому,

когда топором стучат по этим вишням, они как-то выглядят особенно уязвимо, особенно жалко. Яблоню ты поди сруби, а вишня — это что-то гораздо более хрупкое. Но символ, конечно, не только в этом. Все персонажи этой драмы, этой трагедии, которую сам автор назвал комедией (и мы сейчас объясним почему), — это, безусловно, некие штампы, архетипы русской литературы. Чехов писал «Вишнёвый сад» как эпилог к собственной жизни и как эпилог к русской литературе, которая ведь, по большому счёту, на «Вишнёвом саде» заканчивается. Начинается век Серебряный, который действительно «труба пониже и дым пожиже». Чеховская литература — эпилог помещичьей эпохе, финал и разрешение всех главных конфликтов, реквием и пародия. Вот что особенно важно. Вторая принципиальная новизна этого, как выражался Ибсен о себе, «драматического эпилога» — это абсолютно новый, не бывавший ещё в русской литературе интонационный синтез. Да, «Вишнёвый сад» — трагедия, кончается жизнь, но при всём при этом «Вишнёвый сад» — это пародия, страшная, горькая, ядовитая комедия, отчаянное издевательство над всеми этими людьми. И самое главное, что в этой пародийной трагедии, высокой пародии, если угодно, в финале есть и некий свет. И это третье, что делает её таким принципиальным новаторством. Да, конечно, «Вишнёвый сад» отпевает и русскую усадьбу, и русскую жизнь, и русского помещика, но вместе с тем он впервые в русской литературе хоронит Лопухина. Только что родился новый человек, родился купец, представитель русского капитализма, на которого все молятся. Но однако, если вы смотрели замечательный фильм Сергея Овчарова, который так и называется «Сад», там всё заканчивается кадром отъезжающей Раневской, провожающего Лопухина и крупным титром «Шла, однако, осень 1904 года» или просто «Шёл, однако, 1904 год». Почему нам это важно? Потому что Лопухину осталось очень недолго, а вот Раневская, пожалуй, бессмертна, потому что вовремя уехала. А вот Симеонов-Пищик — помните, Симеонов-Пищик, несчастный помещик, сосед, который вечно должен и вечно спасается каким-то чудом, потому что у него

в конце на участке, помните, нашли какую-то белую глину и англичане стали её рыть. Вот здесь очень важная и в каком-то смысле спасительная чеховская мысль. Прагматик обречён. Обречён тот, кто надеется трудом, строительством железных дорог, вырубанием вишнёвого сада продлить своё существование. Спасение приходит ниоткуда. Толстый, смешной, с идиотской фамилией, добрый Симеонов-Пищик, этот толстый ангел русского помещичьего землевладения, всегда спасётся, потому что у него найдётся какая-нибудь белая глина, вишня у него начнет образовывать, домыслим от себя, какой-нибудь нефтяной перегной. Но всегда как-то Симеонов-Пищик спасётся, а вот на Лопахине лежит явственная печать обречённости. И когда Петя ему говорит: «Не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» Это абсолютно точная формула. Мы не любим Лопахина именно за то, что он самодоволен. Он размахивает руками. Он всё время говорит о том, какие у него будут наполеоновские планы, как он проведёт железную дорогу, как он начнёт торговать участками, сколько он выручит, — и мы понимаем, что у него ничего не выйдет, потому что не этими вещами покупается в России бессмертие. Бессмертны в России неопытные, непрагматичные, в общем, беспомощные люди. Бессмертен Петя Трофимов, вечный студент, смешной Петя, у которого такие жалкие калоши, который падает с лестницы, но ему достаётся любовь Ани. Аня любит его, они говорят: «Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!» И вообще, когда мы смотрим на Петю Трофимова, мы как-то понимаем, что будущее-то всё-таки за ним, потому что Петя добрый. Больше того, когда Раневская ему говорит: «Петечка, как это смешно в ваши годы не иметь любовницы», мы понимаем, что Раневская, в сущности, пошлая стареющая баба, говорит она ему грубую, бестактную вещь, которой потом сама стыдится. Петя с его чистотой — это тот, кто в конце концов получит все бонусы. И Аня — нелепая, неумелая, даже, пожалуй, неумная Аня, которая говорит, что они будут работать, а вечерами они будут читать. За ней прелесть, свежесть,

очарование жизни, а за это Чехов прощает всё, и поэтому у Ани все будет прекрасно.

Для Чехова, строго говоря, есть всего две категории людей, которых он не приемлет абсолютно. Первая категория — прагматики, он прекрасно понимает, что у прагматиков никогда ничего не получается. Вторая категория... Я рискну, конечно, сказать, что он сильно не любит Гаева. Гаев произносит там одну из самых трогательных реплик. Помните, он говорит: «Когда мне было шесть лет, в Троицын день я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шёл в церковь...» Это слёзная реплика, после которой невозможно не разрыдаться. Но Гаев Чехову тоже неприятен. Почему? Потому что Гаев утратил жизнь, утратил всё. Всё проиграл на бильярде. Когда он говорит «Дорогой, многоуважаемый шкаф!», это уже гаерство (Гаев — неслучайная фамилия). Это ёрничество на пустом месте. Гаев Чехову неприятен именно потому, что это, в общем, абсолютно пустой прощельга, который прошёлкал собственную жизнь, и все его реплики типа «Дуплетом жёлтого в середину!» как раз и говорят о том, что ничего, кроме бильярда, давно уже в этой голове не осталось.

Любит Чехов, как ни странно, беспомощных романтиков. Он любит Аню, Петю, а больше всего любит Шарлотту, потому что Шарлотта задаёт этой пьесе её удивительный стиль и тон. Шарлотта — приживалка при Раневской, такая клоунесса, это такой автопортрет. Я, в общем, не согласен с Александром Минкиным, который написал довольно глубокую статью о «Вишнёвом саде». Он увидел в Лопухине чеховский автопортрет. Я с этим не могу никак согласиться именно потому, что Лопухин размахивает руками. Лопухин самодоволен: «Музыка, играй отчётливо! Пусть всё, как я желаю! Идёт новый помещик, владелец вишнёвого сада!» Сказал бы так Чехов? Никогда в жизни. Даже если учесть, что Лопухин это говорит (там авторская ремарка) с иронией, все равно это противно, это плохая реплика.

Для Чехова настоящий автопортрет — Шарлотта, которая всё это рассказывает. Помните, когда она берёт одеяло: «Мой ребенок, бай, бай... Замолчи, мой хороший, мой милый мальчик. Мне

тебя так...» — бросает куль в стену — «жалко». Вот это весь Чехов. Не плачь, мне тебя очень жалко, мне тебя очень — бум! — жалко. Вот то, что она его бросает и над ним плачет, — в этом, собственно, и есть автопортрет чеховской манеры.

«Вишнёвый сад» — пародийное прощание. Мечта всех старых актеров — сыграть Фирса. Я помню, как старенький Игорь Ильинский играл это в Малом театре, какая это была пронзительная роль, в спектакле, который он сам поставил с выпускниками своего курса. Он, пожалуй, точнее всех это играл, великий Ильинский. Когда он сидел и с интонацией такой беззлобной беспомощности говорил: «Эх ты... недотёпа!» Но надо же помнить и то, что он действительно недотёпа. Более того, надо помнить, что Фирс, в общем, дурак, больше того — дурак и трус. Помните, он говорит: «Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь» — «Перед каким несчастьем?» — «Перед волей». Боятся воли человек. И то, что Фирс помирает в этом заколоченном доме... «Про меня забыли, я тут посижу». Человека забыли — это, конечно, воспринимается и как трагедия, и, чего уж говорить, как возмездие. Ну не жильцы они все, да?

Кроме того, это ещё одна важная мысль. Им всем не до человека. Пусть Фирс плох, пусть он глуп, но всё-таки он человек. А человека забыли! Это очень важно. Человека забыли, именно поэтому русский XX век пройдет под знаком такой бесчеловечности. И добрый Петя, и романтическая Аня тоже не вспомнили про Фирса. Аня только говорит, что Фирс болен, надо бы ему помочь. Но это единственное, кроме этого воспоминания, она ничего сделать не может. Наверно, XX век — история о том, как человека забыли в заколоченном доме. Здесь Чехов оказался абсолютно прав.

Идут вечные споры о том, кто такой Чехов. Я думаю, гораздо ближе к пониманию Чехова подошёл Александр Адабашьян, который сказал, что Чехов — самый жестокий писатель в русской литературе. Помните, как в рассказе «У знакомых» мать восклицает: «Говорят, что все матери хвалят своих детей, но, уверяю вас, я беспристрастна, мои девочки необыкновенны!» — и подталкивает к герою двух

дочерей, похожих на две булки. Это очень точно. Чехов, конечно, великий знаток человеческого сердца, но и великий критик благих порывов, и великий насмешник. Точнее его с такой хирургической точностью никто ничего не препарировал.

Я должен вам сказать, что Чехов — действительно очень тонкая хирургия. Не зря его лучший рассказ из ранних называется «Хирургия». Вот давайте сравним два произведения: «Рассказ о семи повешенных» Андреева и «Вишнёвый сад» Чехова. Их разделяют три-четыре года. Действительно, Андреев при всём своём таланте всё-таки пишет помелом. То, что какая-то метла гуляет по забору, как писал о нём Чехов, как афишным клеём это нарисовано — это действительно так. И поэтому «Рассказ о семи повешенных» со всеми его ужасами производит на читателя гораздо меньшее впечатление, чем «Вишнёвый сад» с его, в общем, копеечной драмой. Никто не умирает, кроме Фирса, которому вообще сто лет. Никто по-настоящему не страдает, не разоряется, все остались при своих, но вот этот пустой дом, лопнувшая струна и то, как стучат топором по дереву за окном, производят на нас гораздо большее, гораздо более страшное, надрывное впечатление, чем все ужасы дословно описанной казни у Андреева, потому что Чехов не боится касаться своим скальпелем обнажённого мира, он не боится касаться самых больных, самых тонких, мучительных вещей.

В конце концов, почему так хорошо понятна советскому человеку драма «Вишнёвого сада»? Мы все жили на дачах. Это была наша модель усадьбы. И вот старая дача, которую заколачивают перед осенью, продают или на которую молодые уже не приезжают, потому что они ездят отдыхать в Стамбул. Вот эта старая дача, полная детских воспоминаний, это и есть наша модель, наша метафора «Вишнёвого сада». Мы поэтому с такой тоской мучительной всегда эту пьесу перечитываем. Это наша жизнь, это наше расставание с нашей глупой, всегда бездарной, всегда бессмысленной (это всегда понимаешь к концу), но всё-таки нашей единственной жизнью. В том-то и дело, что «Вишнёвый сад» — это прощание не с землевладением помещичьим, не с помещичьей эпохой, даже

не с русской литературой. Это прощание человека с жизнью при полном понимании, что жизнь была, в общем, дурацкая. Другой не бывает, невозможно прожить не дурацкую жизнь, но ужасно жалко всё-таки. Ужасно жалко детства, когда смотрел на отца, ужасно жалко шкафа дурацкого, некрасивого шкафа, который стоит в углу. Жалко того единственного, что было тобой и больше никогда не будет. Вот это Чехов поймал. Это предсмертная вещь. Это то же самое, что было для Ибсена «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся». Это ощущение последней пьесы, последнего прощания с читателем, эпохой, с жизнью — со всем. И я сказал бы, что «Вишнёвый сад» по настроению близок к «Архиерею», великому прощальному, абсолютно новаторскому чеховскому рассказу, в котором нет сюжета, а есть несколько лейтмотивов. Есть чувство умирающего архиерея, очень религиозное и глубокое чувство, когда так страшно, так грустно и всё-таки так хорошо. Вот это ощущение «страшно, грустно и хорошо» разлито над всем «Вишнёвым садом».

А теперь пара слов о том, почему эта глубоко трагическая пьеса называется комедией. Конечно, Чехов ставит этот подзаголовок не для жанрового определения. Он его ставит, как ставят над музыкальным произведением *moderato*, например — играть вот так. Эту пьесу надо играть как комедию, и тогда она будет как трагедия. Это, в общем, музыкальное произведение, потому что оно построено в основном на лейтмотивах. И музыка реплик, музыка этих повторов там играет огромную роль. И надо помнить о том, что «Вишнёвый сад», сыгранный как драма, как реквием, будет абсолютно не смешон, не страшен и не грустен. Он будет никаков. Там не будет диссонанса. А играть её надо как смешное, потому что в ней много смешного. Петя с лестницы упал — смешно, и Гаев смешной, и Раневская с её истерикой тоже смешная, и Аня, которая выходит и говорит: «Здравствуй, новая жизнь», а самой 16 лет и она ничего не умеет — это великолепно. Это надо играть как трагедию про смешных людей, и тогда всё сыграет, всё взорвется по-настоящему. Надо играть, как рассказывает Шарлотта, клоунесса. Это клоунская драма, потому что Чехов не склонен был

собственную жизнь драматизировать. Он и к собственной смерти относился издевательски. «Подыхать еду», — сказал он Гиляровскому на прощание. Не что-нибудь, не «умирать», а «подыхать еду». И как раз вот это отсутствие уважения к смерти в нём очень примечательно. Горький, который хорошо Чехова понимал, сказал, что последние его слова «Ich sterbe», наверно, следует понимать как «Ишь, стерва!», обращённое к Книппер-Чеховой. Это цинично сказано, но ничего не поделаешь, это по-чеховски. И вот «Вишнёвый сад» — это такое «Ich sterbe», в котором слышится «Ишь, стерва!». Интонация горького, насмешливого, трагического, достойного прощания с жизнью. В этом смысле, пожалуй, ничего более великого в русской драматургии не появилось.

### **Вопрос: «В этом случае Чехов лишен самоиронии?»**

Нет, ну что вы. Наоборот, как раз то, что он видит себя отчасти в образе умирающего Фирса, дурака Фирса... Это ведь к себе обращено: «Эх ты... недотёпа!», «Жизнь-то прошла, словно и не жил». Помните вот эту реплику? А если вдуматься, кто из нас может о себе сказать что-то другое? Это такой универсальный эпилог к любой жизни: жизнь-то прошла, словно и не жил. Это, конечно, ирония, и достаточно жесткая, что там говорить. Он не лишён самоиронии уже потому, что все герои этой пьесы, включая Шарлотту, — это печальные клоуны, беспомощные клоуны. Это, в общем, клоунада. И в жанре этой клоунады русская интеллигенция живёт до сих пор. Очень хорошо сказал когда-то Лев Александрович Аннинский, что вся русская литература после Чехова только и повторяет «Ich sterbe», но никак не может sterben. Это довольно неслучайно.

### **Как коррелируют «Три сестры» с «Вишнёвым садом»?**

Как предварительный этап, знаете, как Ионеско с Беккетом, я бы сказал. Ионеско — это всё-таки ещё традиционная драматургия, Беккет — уже отказ от всех условностей, полная смерть,



абсолютная беспросветность. Как, может быть, «Руанский собор» Моне, который сначала всё более реалистичен, а потом всё более абстрактен. «Три сестры» — ещё вполне себе реалистическая драма, а «Вишнёвый сад» — это уже символистская пьеса с гораздо большей степенью условностей, обобщения, трагифарса. «Три сестры» — в общем, трагедия. Она имеет подзаголовок «драма», она действительно драма. А «Вишнёвый сад» — уже синтез. Понимаете, это театр уже разваливается, это театр, в котором играют трагедию, но всё время то упадёт занавес, кому-то по башке прилетит, то шкаф развалится, а то вообще выйдет на сцену билетёр и скажет: «Извините, караул устал». То есть это трагедия в распадающемся театре, такой трагифарс. «Три сестры» — это ещё спектакль серьёзный, это пьеса по всем канонам. И посмотрите, какой там финал драматический, как прекрасно он построен, когда марш, и на фоне бодрой военной музыки — «Если бы знать, если бы знать!». Вот этот слёзный, мощный финал, который просто невозможно без дрожи в голосе читать! И «Вишнёвый сад», в котором уже только топором стучат и струна рвётся. Это разрушение театра, это настоящий эпилог к жизни. При этом, конечно, «Три сестры» производят гораздо меньшее впечатление, рискну сказать, потому что «Три сестры» — это ещё жизнь, а «Вишнёвый сад» — немножко автор уже заглянул за ту грань, откуда никто не возвращается.

Многие считают роман (или повесть — тут у самого автора нет определённости) Куприна «Поединок» его главным шедевром. Я, конечно, не думаю, что «Поединок» — однозначно лучшее его произведение, но в советское время оно считалось самым боевитым, самым революционным, а по большому счёту, наверно, самым личным, самым безнадёжным. Куприн и сам до 1894 года служил в пехотном полку, вышел в отставку, довольно долго питался воспоминаниями о службе у западных границ империи, в еврейском местечке, которое весной превращалось в сплошное болото, об офицерском быте, где, кроме водки и карт, не было никаких развлечений, о зверствах по отношению к солдатам.

Надо сказать, что почти все герои «Поединка» имели не просто реальных, а биографически очень точных прототипов. Это почти фотографии. Бек-Агамалов — это приятель Куприна Бекбузаров, Дорошенко — Дорошевич. Да и, собственно говоря, командир полка, который был в душе, как вспоминает Куприн, «человеком сентиментальным и ласковым, но всё время делал из себя грубого бурбона», тоже имел в себе реальные черты. Другое дело, что «Поединок» вовсе не революционное произведение, каким оно казалось, например, Горькому. Достаточно сказать, что и в советской России в армейских библиотеках «Поединок», прямо скажем, не приветствовался. Более того, из некоторых армейских библиотек он изымался. Я хорошо помню, как в нашей, например,

части именно такой изысканной «Поединок» мне удалось чудесным образом заполучить.

«Поединок», конечно, имеет гораздо более глубокий смысл, нежели разоблачение царской армии с её системой зубодробительной муштры, с её грубым насилием над солдатами, над думающими офицерами, над армейской скукой. Нет, конечно, речь идёт не об этом, не о разоблачительном пафосе. **«Поединок» — это вообще поединок любой по-настоящему живой души с чудовищной косностью мира.** И конечно, главная фигура в этой повести — это даже не поручик Ромашов, довольно автобиографический персонаж, а Назанский, о котором Луначарский в замечательной рецензии под названием «О чести» в том же 1905 году писал: «Но если премудрость мудрейшего из офицеров плоха, то повесть г. Куприна всё же очень хороша». Здесь есть, конечно, некоторое противоречие, но, если вдуматься, Луначарский слишком узко, слишком партийно оценивал эту вещь. Философия Назанского — прекрасная и, может быть, странная смесь из Ницше и немецкого романтизма, попытка выдумать себе прекрасную жизнь на пустом месте, попытка уйти, эскапистски убежать от этой скуки. Может быть, это единственное, что можно сделать. Может быть, Назанский в контексте повести как раз глубоко прав!

Если же смотреть совсем глубоко, то «Поединок» — это история любви, и, пожалуй, главный персонаж в ней — та самая Шурочка. Не зря замечательная экранизация работы Хейфица с Финогеевой в главной роли — это как раз фильм «Шурочка», потому что Шурочка куда более важный персонаж, чем «Ромочка», как называет она поручика Ромашова. Ромашов что? Он обычный добрый, славный, очкастый, неловкий, сильный, но неуклюжий, бесконечно трогательный офицер, который явился в армию с самыми искренними представлениями, с самым искренним, детским желанием послужить отечеству. Всё это разбилось о тупую скуку и муштру, и теперь он развлекается сочинением прозы, да теми же картами, да бессмысленными романами. А вот Шурочка, в которую был влюблен когда-то и Назанский, — это, пожалуй, самый неотра-

зимый, самый обаятельный и при этом самый мерзкий образ в русской литературе XX века.

Шурочка неотразимо мила, но она сама говорит: «Ромочка, ну неужели я рождена для того, чтобы жить среди этой тупой провинциальной скуки? Мне нужно любой ценой пристроить мужа в академию, а уж в Петербурге я развернусь! И карьере ему сделаю, и сама жить начну!» Шурочка — это как раз образ прелестной хищницы, и ведь именно она губит в конце концов Ромашова, потому что на поединке с её мужем Николаевым, на котором Ромашов обречён погибнуть, и он прекрасно это понимает, — на этом поединке, который случился, по сути, из-за неё, Ромашов не имеет права стрелять. Она приходит к нему, отдаётся ему единственный раз, как Клеопатра вот этому последнему любовнику, отдаётся ему и просит не стрелять. И при этом она прекрасно знает, что Николаев-то стрелять будет. Она, по сути дела, обрекает Ромашова на гибель. Она говорит, что поединок будет комедией, что это розыгрыш, но на самом-то деле всё будет серьёзно, и Ромашов это знает, поэтому он с легким раздражением ей отвечает: «Что тебе нужно?» Но, конечно, Шурочка, которая так хищно проглотила Ромашова, в наших глазах остаётся тоже жертвой. Вот парадокс удивительный! Ужасная действительность её до этого довела. Что делать?

Поединок двух сердец, двух личностей — вот что здесь для Куприна важнее всего. И в этом смысле «Поединок», конечно, встраивается в главную тему купринского творчества — в тему роковой любви. Как ни странно, большинство женщин Куприна, такие, как Олеся, например, или княгиня Вера из «Гранатового браслета», — это женщины добрые, жертвенные, скорее склонные к состраданию, к пониманию. Да и, в общем, более-менее они похожи на его вторую жену, которая успешно спасала его от алкоголизма и распада. Но бывают у него и другие образы, достаточно жуткие, грозные. Это женщина, которая тоскует по силе, по сильному мужчине, женщина, которая, как героиня «Морской болезни», видит вокруг себя одну слабость и предательство. И вот амбивалентность

этой силы, страшный второй лик этой силы — это тоже одна из купринских тем. Куприн ведь, в общем, сентиментален, бесконечно добр. Куприн — сказочник, и такие женщины, как Шурочка, которые не выпускают своего, представляются ему, конечно, главным мировым злом. Ромашов с его бесконечно трогательной беспомощностью, полной неспособностью противостоять этой жизни, обреченностью, конечно, очень Куприну приятен. Но он понимает, что Ромашовы в этом мире обречены. Здесь нужно быть либо падшим ангелом, как Назанский, либо ничего не поделаешь, нужно вырываться как-то из этой среды, потому что в этой среде ничему человеческому нет места.

**Самое сильное, что есть в этой повести Куприна, — это бесконечно жуткие, безвыходные мрачные картины армейского безделья, тупой муштры, строевых смотров, офицерского садизма, непрерывного избияния беспомощных и бесправных солдатиков.** Кстати говоря, наверно, одна из самых сильных сцен, отмеченная также Луначарским как лучшая сцена в русской военной литературе, — это сцена, когда на железнодорожных путях Ромашов встречает избитого, замордованного Хлебникова, вот эту самую несчастную, самую жалкую солдатскую душу, и плачет в обнимку с ним. Вот это и есть то самое «Я брат твой», гоголевское ощущение братства. Ведь над Хлебниковым издеваются все: и солдаты, и офицеры. Все об него ноги вытирают. Он к военной службе органически не способен. И Ромашов, единственная душа, его пожалевшая, конечно, этим одним за всё оправдан. Эта сцена, когда два обречённых человека рыдают на этой железной дороге, символизирующей, как всегда у Куприна, безвыходность, бессмысленность любого протеста, — это, конечно, одна из бесспорных его высот. Но в чем символизм происходящего?

«Поединок» вышел в свет в 1905 году, когда русское общество в ужасе увидело себя. Я не скажу, что это время каких-то перемен, до перемен ещё было долго, далеко ещё было до настоящей революции. Конечно, никакой революции в 1905 году не было. Была череда восстаний и стачек, охвативших полуразрушенное гниющее

государство. Но среди всего этого, конечно, самое примечательное — это события осени 1905 года, это умеренная гласность, царский Манифест, Конституция, первый русский парламент — Дума. Это дарование свободы, и общество воспользовалось на короткий момент этой свободой, чтобы взглянуть на себя, чтобы подойти к зеркалу. «Поединок», конечно, ещё никаких перемен не сулит. Никакого оптимизма там нет. Но это первая попытка заглянуть в одну из самых тёмных (вторая — только тюрьма) областей русского общества. Как ни странно, в тюрьму русская литература уже заглянула. Это и «Остров Сахалин» Чехова, и «Каторга» Дорошевича, и «Воскресение» Толстого, главный, конечно, направленный туда сноп лучей, настоящий прожектор. А вот об армии почти ничего. После «Севастопольских рассказов» — «Война и мир» не в счёт, это совсем про другое — в русской военной литературе настоящих прорывов не было.

Куприн — это первая попытка объективно взглянуть на царскую армию. Армия, которая только что пережила унижительное поражение в Японии. Армия, в которой к солдату относятся как к пушечному мясу, сырью, материалу. Армия, в которой до сих пор господствуют приёмы шагистики, восходящие чуть ли не к Павлу I, к Николаю I, к ружейной дисциплине. Страшная армия. Армия, которая совершенно не мотивирована, в которой солдаты не понимают, что они делают, когда они тупо затверживают... Помните: «С нами есть священная херутва, херутва, которая...»? Ничего они не могут повторить, ничего не понимают. И конечно, сцена строевого смотра, где Ромашов смешался и увёл свою роту не туда, тоже выписана Куприным с блестящей сатирической силой. И вот почему-то, наверно (а очень понятно, кстати, почему), и в советской армии это всё было узнаваемо один в один. Та же тупость, та же шагистика, жестокость и отсутствие мотивации. По сути дела, людей удерживал вместе только страх. Такая армия могла воевать хорошо либо ценой колоссальных потерь, либо ценой иногда чудом обрётённой самостоятельности, как во время Великой Отечественной войны, когда армии в критический момент стало не до

того. Из библиотек советской армии, как мы помним, «Поединок» регулярно изымался.

Надо сказать, что обстоятельства написания этой повести были для Куприна более чем символичны. Мы знаем Куприна, знаем его удивительную плодовитость, невероятную творческую силу, знаем, что у него не всегда было хорошо со вкусом, потому что он увлекается, забывается. Он действительно сентиментальный сказочник, иногда давит слезу. Мы знаем и то, что Куприн обладал удивительной, дикой чуткостью и жадностью к жизни. Запахи, которые его дразнят и дурманят, страшная жажда до любых впечатлений, безумный интерес ко всему... Перепробовал массу профессий: работал зубным врачом, цирковым борцом (личным тренером его был Гиляровский), пожарником, суфлёром, актёром, бурлаком — всем. Как он говорил всегда: «Больше всего жалею о том, что никогда не смогу родить, а ведь как интересно, что при этом чувствуют!» Вот эта купринская страстная жажда впечатлений иногда играла с ним дурную шутку, потому что ему для того, чтобы писать, нужно было как-то немного успокоиться, чтобы заглушить это постоянное чутье, внутренние борения и тревогу. Его всё время раздирают на части какие-то страшные ощущения, ему надо пить очень много. Куприн пьёт не для того, чтобы обострить восприятие, как делают многие, а для того, чтобы притупить его слегка, иначе всё слишком остро, всё как ожог.

Куприн здорово пил, начиная ещё с армейских своих лет, когда это было единственным развлечением, затем практически регулярно уходил в запой после каждой большой работы. Завсегдатай «Вены», ресторана петербургских репортёров и писателей, он и «Поединок» пишет, в общем, в довольно мучительной жажде напиться. Это первая его действительно большая вещь: «Молох» — сравнительно небольшая повесть, а это всё-таки масштабное, почти романное произведение. Первая жена Куприна, Елена Карловна, которая держала его в достаточно чёрном теле, постановила, что, пока он не напишет в день определенного числа страниц, он не выйдет из запертой комнаты. И вот Куприн, этот гигант,

“

Куприн — это первая попытка объективно взглянуть на царскую армию.

”



обладавший бычьей силой... Все вспоминают, что это поздний Куприн был не похож на себя, его ветром шатало. А ранний Куприн, который действительно мог потягаться силой с любым цирковым бойцом, в том числе с Заикиным, — этот Куприн кротко, как дитя, высиживал в комнате, писал, под дверь подсовывал очередную порцию страниц, и после этого его выпускали. Так продолжалось полтора месяца, и был написан к сроку, к сдаче в печать «Поединок». Правда, блистательный его финал, рапорт штабс-капитана Дица, где в холодной, сухой стилистике описана гибель Ромашова: «Пуля попала ему в верхнюю часть живота, и он умер мучительно» — это всё появилось именно благодаря купринской необузданной жажде выйти наконец из этого дисциплинарного режима. У него была придумана потрясающая последняя глава, долгие размышления Ромашова на поляне, долгий страх, предшествующий этому поединку, сознание своей обречённости, дорога — всё это было придумано, но написать всё это он уже не сумел, потому что есть предел всякому терпению. Куприн написал одну финальную страничку рапорта, выломал дверь и ушёл. Думаю, что правильно сделал. Вот так иногда всё-таки писатель лучше жены знает, как ему закончить произведение.

Горький был от «Поединка» в восторге. Он сказал, что эта вещь заставит встряхнуться всех офицеров. Но нам важно, конечно, не вот это чувство социального протеста и не то, чтобы офицеры встряхнулись. Нам важно ощущение дремучей, страшной казарменной тоски, которым эта вещь переполнена. Армия, которая не знает, за что она воюет, которая набрана по рекрутскому набору, а вовсе не потому, что кто-то хочет в ней служить, в которой всё принудительно, зазубрено, замуштровано, — эта армия не боеспособна, не жизнеспособна. Об этом рассказывает нам Куприн.

Что же касается Назанского, который был, наверно, одним из самых обаятельных его героев, это портрет второй части его души, части мечтательной, джеклондонской, несколько, пожалуй, ницшеанской. И в монологах Назанского хорошо по-настоящему только одно: вот это преклонение перед силой жизни, перед сле-

пой всепобеждающей силой жизни. Помните, когда Назанский говорит: «Если я попаду под поезд, и мне перережут живот, и мои внутренности смешаются с песком и намотаются на колеса, и если в этот последний миг меня спросят: “Ну что, и теперь жизнь прекрасна?” — я скажу с благодарным восторгом: “Ах, как она прекрасна!”». Это, конечно, страшное преувеличение, и верить этому нельзя, но ничего не поделаешь. Главная мысль «Поединка» — мысль о том, что жизнь всё-таки прекрасна. Это то, что мы с ней сделали, чудовищно и отвратительно, а фоном этой мрачной повести всё равно идут весенние закаты, первая листва, влюбленность. Всё равно всё, что остаётся у нас в памяти о Шурочке, помните, когда она в предпоследней главе уходит от Ромашова, это запах «духов и прекрасного молодого тела». Куприн понимает, что жизнь беспощадна, но Куприн не может предъявить к ней счёта, потому что по нему, по-толстовски, жизнь всегда права. Полно то, что молодо, свежо, сильно, полно то, что счастливо. И по-настоящему вот эта полнота проживания жизни, тоска по настоящей жизни страстно слышна в «Поединке». Может быть, поэтому из всех писателей своей эпохи одного Куприна выделял Толстой. У него была учительская манера ставить отметки под понравившимися ему художественными текстами. Он под «Молчанием» Андреева поставил пятерку. Он Куприну ставил пятёрки непрерывно, ему только «Яма» не понравилась, потому что действительно дрябловато написана первая часть, а до второй он не дожил. Но вот Куприн ужасно нравился Толстому этой силой переживания, этой стихийной радостной силой жизни. И «Поединок» вызвал у него, с одной стороны, ужас, потому что такую армию он не помнил, он служил в мотивированной армии, совершенно в другой, а с другой стороны, восторг тем, как это всё-таки крепко и здорово написано. Я думаю, большая ошибка Куприна, что он всю жизнь боялся приехать к Толстому. Мне кажется, что их разговор мог бы быть чрезвычайно увлекательным.

И последнее, что мне хочется сказать о «Поединке». Нельзя отказать Куприну в одной очень важной способности. Когда он

описывает страдания Ромашова, муштру во время этих смотров и избивание солдат, скуку и пошлость офицерских интрижек, всё-таки нельзя отказать ему в том, что по большей части это ещё и смешно. Эта повесть вся проникнута циничным сардоническим армейским юмором, который очень облегчает её чтение. Казалось бы, она такая безысходная, но роман Ромашова с Райсой Петерсон, которая присылает ему записки «Владеть кинжалом я умею, я близ Кавказа рождена!!!» и поцелуйчики непрерывные... Когда он описывает эти балы, эти непрерывные долги, этот алкоголизм, погром в публичном доме, который устроил Бек-Агамалов, мы не можем отвлечься от того, что всё-таки это очень весело. Это действительно смешно, и это примета молодого Куприна, молодого, ещё тридцатисемилетнего Куприна, для которого ужас жизни ещё не заслонил её абсурда. Вот поэтому «Поединок» пользовался таким успехом у советских военных, потому что он показывал весь абсурд этой службы. Когда мы читаем Куприна, у нас есть ощущение, что мы победили всё это, потому что мы над этим всем посмеялись. Даже проиграв в этом поединке, Ромашов остаётся победителем, потому что ему все это смешно.

И конечно, важный урок заключается в том, что, когда вам встретится в жизни такая Шурочка, нужно поступить с ней, как литератор Куприн: насладиться ей, описать её и быстро дать дёру, потому что иначе вы превратитесь в ступеньку на её пути к счастью и богатству.

**Очень хороший вопрос: «Кто, согласно  
вашей теории повторов в русской литературе,  
первый наследник Куприна?»**

Если брать биографические сходства, а именно стихийную образительную силу, сентиментальность и военный опыт, то мне на ум приходит только один писатель, но очень неожиданный. Это Владимир Богомолов. Потому что умение увлекательно рассказывать сюжет, умение любить армейскую службу и ненавидеть

муштру, чувствовать смешное... Ведь на самом деле купринское в Богомолве не только в «В августе сорок четвертого», потому что «Момент истины» — очень купринский роман по свежести деталей и динамике сюжета. Но главное, конечно, это «Жизнь моя, или ты приснилась мне...», второй и главный роман Богомолва, который напечатан посмертно, а потому прошёл почти незамеченным. Это огромная книга, 800 страниц. Вот там есть и сентиментальность, и юмор, и невероятная точность. Это роман о смершевце, который после войны оказывается сначала в Японии, потом служит на Дальнем Востоке. Это довольно мрачная книга, тоже об армейском идиотизме, об армейском юморе и о мирной жизни потом. Я думаю, это Богомолв, потому что та же точность в деталях, та же невероятная жажда жизни, та же сентиментальность, которая особенно заметна в «Иване» и в «Зосе». Просто Богомолв, я не знаю, в силу каких причин, может быть, в силу своеобразной душевной патологии, может быть, ещё почему-то, говорят, что у него было много нервных заболеваний, целый букет. Он написал гораздо меньше Куприна, но в любом случае интонация его последнего романа «Жизнь моя, или ты приснилась мне...» абсолютно купринская. Достаточно вспомнить этого его друга, лейтенанта, которому оторвало обе ноги и который пишет своему другу письмо, полное бодрого циничного юмора: «А если у вас оторвалась пуговица, не надо плакать, не надо испугиваться». Это чистый Куприн. Богомолв и, может быть, в какой-то степени Кондратьев, тоже гениальный военный писатель с удивительной силой, удивительной сентиментальностью, чувством детали. Куприн был, может быть, помасштабнее, но я думаю, что такие вещи, как «Штабс-капитан Рыбников», например, — в них будущий Богомолв очень узнаётся. Вообще читайте последний богомолвовский роман. Я думаю, это лучшее, что написано о послевоенных годах. Сила письма там удивительная, сила отчаяния удивительная. Писатель Богомолв — это такая странная реинкарнация Куприна, которая во всем, вплоть до мелочей, до страшной вот этой физической силы и способности в одиночку выпить 2,5 литра. Причём Богомолв

с гордостью в романе говорит, что после этого пьяным себя не чувствует. Та же бешеная сила, и я должен сказать, что Богомоллов, когда на него, кажется, в девяносто восьмом году напали два грабителя в подъезде, вспомнив свои смершевские навыки, уложил обоих. Пусть не до смерти, слава тебе господи, но поломал хорошо. Вот, ребята, это по-купрински. И то, что в нём столько циничного юмора в сочетании с абсолютно детской нежностью, — это, на мой взгляд, тоже очень Куприн. Помните знаменитую реплику в «В августе сорок четвертого»? «Если он и не бог, то, по крайней мере, его заместитель по разведке». Вот эта любовь, уважение к любому профессионалу, к человеку, любящему своё дело, очень купринские. Да и внешне Богомоллов такой тугой, сильный, напряжённый, мрачный, с маленькими глазками-щёлочками, был на него очень похож.

«Мать»,  
1906

Мы поговорим сегодня о главной, как мне представляется, книге 1906 года. Придётся нам опять вспомнить про Горького, поговорить про роман «Мать». Роман во многих отношениях — вот уж странно звучит такое слово применительно к нему — культовый. Культовая книга, вообще говоря, не обязана быть хорошей, она даже не обязана быть великой. Культовая книга — это предмет культа. То есть она попадает в анекдоты, и надо сказать, что анекдотов о романе Горького «Мать» существует множество. Достаточно вспомнить перестроечную шутку: только теперь, наконец, в наше время мы можем узнать полное название этого романа. Или, например, знаменитую шутку о том, что однажды вы уже написали очень своевременную книгу — роман «Мать». Не пора ли написать роман «Отец»?

Книга эта стала культовой по трём причинам, которые мы подробно разберём. Во-первых, роман «Мать» — это не агитка, как её слишком часто представляли, а это, ни много ни мало, попытка нового Евангелия. Вы, вероятно, знаете, что в 1900-е годы большинство русских интеллигентов искало Новый Завет и жило ожиданием третьего Завета. Мы говорили уже о том, что, скажем, с точки зрения Мережковского, Новый Завет — это будет Завет культуры. Вот был Завет закона — Ветхий, был Завет милосердия — Новый, теперь придёт Завет культуры, и новое человечество будет заниматься только главным своим делом —

созидать культуру. Другие ждали, что новый пророк придёт из русских сект, и старательно изучали русские секты, которые были альтернативой официальной церкви. Надо сказать, что и Горький, в общем, очень сильно увлечённый в это время идеей богостроительства, утверждал, что Бога ещё нет, Бога предстоит только создать, и создаст его человек. И неслучайно в его повести «Исповедь», написанной два года спустя после «Матери», калеченое, параличное исцеляется, когда мимо церкви идёт рабочая демонстрация, — это типично горьковское чудо, типично горьковское мировоззрение. «Мать» — это попытка написать новое Евангелие, где вместо Бога-отца будет другое божество, женское. Потому что, действительно, пора вместо Бога-отца, с которым у Горького очень серьёзные разногласия, поставить во главу угла женщину, мать, милосердие. И может быть, потому у Горького и не получился роман «Сын», который должен быть, собственно, продолжением «Матери», история реального рабочего Петра Заломова. Так получилось, что «Мать» уже вобрала в себя всё самое главное — попытка Нового Завета, в котором миром будет править более гуманное, более мягкое, более, если угодно, простите за парадокс, человеческое божество. Вот это первая причина популярности этого романа.

Вторая причина заключается в том, что «Мать», написанная в эпоху реакции — в 1906 году, очень точно этой реакции соответствует. Строго говоря, Горького спрятали в Америке, где он пишет эту книгу, спрятали после катастрофического неуспеха московского восстания в декабре 1905 года. Восстание разгромлено, Горький не просто принимает в нём активное участие, на его квартире хранится оружие, и он ближайший кандидат на арест, поэтому Горького вместе с небольшой компанией охраняющих его, помогающих ему большевиков, вместе с Марией Федоровной Андреевой, которая должна с его помощью собирать деньги на поддержание русской революции, его прячут в Америке, и в Штатах он проводит весь 1906 год. Я подробно потом расскажу, при каких трагических, отчасти фарсовых обстоятельствах роман

“

Культовая книга, вообще говоря, не обязана быть хорошей, она даже не обязана быть великой.

”



«Мать» был написан, но для нас очень важно, что этот роман пишется в эпоху поражения.

Горький написал трагический роман о трагических временах. Это роман о поражении. Но в этом поражении такое величие, такая эмоциональная мощь, что, когда мы читаем «Мать», мы как бы приобщаемся к великому, к настоящей трагедии. Мы же прекрасно понимаем, что там будет. Там Павел Власов как раз на первых страницах этого романа матери говорит: «В этом дурного — нет. А всё-таки для всех нас впереди — тюрьма. Ты уж так и знай». И в конце концов, мы насчет самой Ниловны не должны питать никаких иллюзий, если она даже и прозреет, а она прозрела, и если даже её и благополучно выпустят из тюрьмы, то всё равно Павла-то не выпустят. Она уже засветилась на демонстрации, она засветилась на раздаче листовок. Но, в общем, ясно, что дальнейшая судьба опомнившейся, духовно выросшей Ниловны — это будет, конечно, трагедия, ей всего 40 лет, а у неё впереди ничего, или, во всяком случае, у неё впереди тюрьма тоже, как вариант.

Это роман о катастрофе. Там нет никакого бодряческого духа. Когда Ленин похвалил этот роман, похвалил якобы за то, что мать и сын вместе, как это прекрасно, я думаю, он его похвалил прежде всего за верно выбранный тон, потому что агитационное значение романа «Мать», оно не в том, что вот мы сейчас победим, нет. Оно в том, что мы не победим, а людьми мы уже стали — и в этом заключается наша главная победа. Я рискну сказать современным языком, что Горький перепозиционировал русскую революцию. Русская революция, главная, должна произойти не на улицах, а в умах. И вот роман «Мать» — он о духовном перевороте, в этом его величайшая правда. И никакими социальными переменами мы ничего не добьёмся, а мы должны в людях воспитать человеческое отношение друг к другу — это второе и очень существенное достижение романа.

И третья причина, по которой этот роман действительно читали, по которой этот роман стал настолько популярен в России. Конечно, Горький абсолютно прав, перенося центр тяжести в рево-

люции с социальных задач на задачи гуманитарные. И я бы даже рискнул сказать, что на антропологические задачи. Потому что когда на двух первых страницах абсолютно ритмизированной прозой, отчасти, я думаю, предвещающей опыты Андрея Белого, абсолютно вот этим ритмическим, почти некрасовским трёхсложным размером описывается фабричная жизнь, попойки, церковные службы, драки, пение скучных и некрасивых песен, мы очень легко можем приложить это и к собственному бытию. Давайте фабрику заменим на офис, а дальше будет всё то же самое.

Горький замахивается не на социальную несправедливость, вообще для того, чтобы, как вы знаете, прыгнуть на 3 метра, нужно разбежаться на 4. Горький замахивается на гораздо более серьёзную проблему, на то, что жизнь современного человека вообще неправильная. Это неправильно — все время работать. Труд — это проклятие человека. Кстати говоря, советская власть очень долго делала страшную ошибку: она все время говорила, что Горький — это поэт труда, что он воспеватель труда. Нет большего ненавистника труда, вообще работы, чем Горький. Он ни на одной работе не задержался дольше трех месяцев. Для него физический труд — всегда проклятие человека, и ученик его Шаламов очень точно это всегда повторял.

Для Горького нет ничего скучнее принудительной работы. Он готов писать сутками, рецензировать чужие рукописи днями и ночами напролёт. Но он совершенно не готов заниматься скучным, подневольным, бессмысленным, нетворческим трудом. Помните, что говорит Сатин: «Сделай так, чтоб работа была мне приятна, — я, может быть, буду работать... да! Может быть!» Конечно, все мы понимаем, какой работник из Сатина, из этого, в общем, карточного шулера. Все, кто знал Горького, находят огромное удовольствие, вспоминая, что Горький любил всякого рода пройдох, воров, проходимцев, — это для него было что-то такое эстетическое, а скучный повседневный труд всегда казался ему уделом рабов.

Так вот «Мать» — это роман вовсе не о том, что свершится революция и каждый рабочий будет трудиться 8 часов и получать много

белого хлеба. Конечно, не об этом роман. Это роман о том, что настоящая цель всякой революции — это избавить человека от рабства. Человек не должен каждый день подниматься по свистку, по звонку, по гудку, ходить на фабрику, возвращаться, ужинать и бить жену. Человек должен творить, мечтать, вечная мечта Чехова, помните? Как было бы хорошо, там говорится в «Доме с мезонином», когда молодые, праздные люди, у которых есть деньги, которым необязательно скучно работать, долго идут в церковь, потом возвращаются, радостно завтракают, ходят по саду, перекликаются. В общем, когда люди занимаются не работой, а радостью какой-то сплошной.

«Мать» замахивается не на социальную революцию — это самое главное. «Мать» замахивается на революцию гораздо большего масштаба. Избавим человека от жизни, в которой он должен пахать за кусок хлеба, и главное — которая делает из него уroda, которая заставляет его скучно ссориться с женой, колотить её, потом идти в дымный кабак, вкушать сомнительные радости этого кабака. «Мать» — это роман об ужасе, низости человеческой жизни, о том, что что-то другое должно прийти ей на смену. Вот почему этот роман с таким наслаждением читали, потому что зажечь пролетариат разговорами о труде и капитале, об экономике, о необходимости экспроприации экспроприаторов — это совершенно неинтересно. Пролетариат можно зажечь мечтой, как мы помним, в замечательном фильме Чаплина «Новые времена», когда он стоит там, и на него свисают какие-то тучные виноградные гроздья, и он их срывает с потолка. Вот этой мечтой можно зажечь пролетариат.

Пару слов об обстоятельствах, в которых, удивительно, эта книга была написана. Поехав в Америку, Горький очень быстро, он это умел вообще хорошо, он человек был харизматичный, быстро он успел всем понравиться, подружился с Марком Твенном, на которого произвёл самые лестные впечатления, много выступал, рассказывал о борьбе русских товарищей, о русском пролетариате. Мария Фёдоровна Андреева, тоже женщина изу-

мительной красоты, которую все принимали за его официальную жену, выступала вместе с ним, зажигательно читала его стихи, в том числе знаменитого «Буревестника». В общем, всё было очень хорошо.

А потом один из эсеров, предположительно Николай Чайковский, хотя против него нет серьёзных улик, слил в прессу утечку о том, что Андреева не является женой Горького, представляете, какой разврат. И более того, она — его гражданская жена, а в России у него есть настоящая. Скандал, травля в прессе, из отеля им пришлось съехать, их платья и бельё собрали без их ведома, и эти лопающиеся буквально чемоданы выставили в холл отеля, их не пустили даже в отель, а пришлось это всё забирать большевиком-товарищам. Горький переехал в писательское общежитие Нью-Йорка, в прессе развернулась травля, и тогда неожиданно пришло спасение от простых американцев, которые так любят всяких изгоев и всегда защищают травимых.

Престония Мартин, простая американская фермерша, и муж её, тоже простой американский фермер и большой добряк, религиозные люди. Мартини написали Горькому письмо о том, что готовы его принять в своём поместье, которое называется «Соммербрук», и находилось оно непосредственно на канадской границе, и до ближайшего города, как Горький с упоением вспоминал, было скакать 25 верст на лошадях.

Вот они поселились в этой глубине типичного американского поместья, естественно, Горький английского не знал, и «Соммербрук» он немедленно переименовал в «Семми брюки» по аналогии звуковой, ему это очень нравилось. И вот в этом поместье они с Андреевой прожили те полгода, когда Горький писал «Мать». Писал он её в удивительных обстоятельствах, потому что туда приезжали довольно забавные люди. Большевик Буренин, приданный им непосредственно в помощь, был большой музыкант, играл Грига, и когда он за год до смерти Горького посетил его умирающего, Горький попросил сыграть что-нибудь из Грига, вспомнить жизнь в «Соммербруке», самые счастливые свои времена. И тот

сыграл ему песню «Сольвейг», которую Горький чрезвычайно сильно любил.

Приезжали два миссионера, недавно вернувшиеся из Японии, где они христианизировали местное население. Миссионеры были довольно весёлые ребята, невзирая на свою профессию. Она умела изображать танец на проволоке, а он под фортепиано плясал танец скелета. И вот в этой обстановке, в американской глуши, с танцем скелета, с одной стороны, и Престонией Мартин, простой и доброй женщиной, с другой стороны, она тоже очень любила негритянские танцы, научила Горького каким-то простейшим па негритянского танца, объяснила ему, что такое соул, и т.д. Вот в этой обстановке писался роман.

Немудрено поэтому, что главным пафосом романа оказался поиск человечности, поиск человеческих отношений. Горького всегда безумно раздражает то, что в России все друг друга ненавидят: революционеры ненавидят друг друга, потому что у них абсолютно разные понятия обо всем, они все время спорят, и даже он, конечно, помня чеховский «Дом с мезонином», ввёл туда такую Сашеньку — абсолютную догматичку, похожую на чеховскую Лидию, мрачную, красивую женщину. И там, кстати, очень хороший разговор: мать говорит Находке, Андрею Находке: «А что эта Саша такая строгая? Все говорит: «Вы должны, должны». А Находка отвечает: «Это потому, что она дворянка. И они действительно должны, а мы хотим и можем». Вот это удивительная и очень приятная разница.

Кстати говоря, я рекомендовал бы всем эту фразу в повседневном общении: «Они должны, а мы хотим и можем». И действительно, для Горького идеал — это те революционеры, для которых революция — дело не насильственное. Понимаете, вот не дело долга, а дело веселья, какой-то внутренней готовности. Это скорбный, конечно, роман, чего там говорить. И он выдержан весь в таких довольно траурных тонах, как и всё это поместье «Соммербрук», который весь — запущенная и полутёмная усадьба, ветки какие-то всё свисают в окно, всё время приходится писать при свете. Но

при всём при этом какая-то радость есть, какая-то радость оттого, что люди заняты своим делом и делают только то, что хотят. И хотя денег у них мало и перспектив никаких, они равны себе. И поэтому, когда Павел Власов всё время говорит о том, что они рады, они — счастливые люди. А она говорит, что они люди запрещённые. Власов же возражает, что они люди счастливые, потому что они это для себя выбрали. Вот это Горький подчёркивает очень верно. Люди, которые сами выбрали свою судьбу, на неё никогда не ропщут. Они делают то, чего они хотят.

И вот атмосфера свободы, которая есть в этом кружке, против атмосферы чего-то злого, которая присутствует во всём остальном, атмосфера радости друг к другу, которая там есть, невероятно тактичных, чутко построенных отношений. Находка долго думает: признаться ему в любви к Наташе или не признаваться, потому что Павел ему говорит, что если будешь влюблен, то потеряешься для нашего дела. Вот тонкость, страх как-то друг друга ранить, долгие размышления о том, как мягче, любезнее другу на что-то намекнуть, — это совершенно другие отношения Горького мечтающего. Горький, который вырос в среде ненавидящих друг друга, забитых, страшно озлобленных людей. Он мечтает вот об этом пространстве взаимной нежности, взаимной уважительности. И кружковая атмосфера в «Матери» — это, наверное, одно из главных достижений книги.

В чём её явные минусы? Но об этом тоже, понимаете, надо говорить с учётом задач, которые автор ставит себе. Он же не ставит себе задачу — написать великое художественное произведение. В конце концов, Горький умеет писать великие художественные произведения. Вспомним «Городок Окуров» 1909 года, вспомним «Жизнь ненужного человека». Когда он занят чисто эстетическими задачами, воссоздаёт маленький типичный русский город или описывает скучную жизнь ненужного, действительно унылого человека. Он мастер, тут к нему не подкопаешься.

Но ведь «Мать» писалась с совершенно другими задачами. «Мать» писалась с единственной целью не дать деморализоваться,

не дать, в общем, скурвиться и морально разрушиться первому поколению русской революции. Но русская революция не получилась, в 1905 году не получилась. Значит, надо написать книгу, которая бы держала человека в некотором нравственном тоне. С этой задачей «Мать» справляется. Это в известном смысле не просто религиозный и не просто богостроительский, но это агитационный роман. Просто цели этой агитки в другом. Она в том, чтобы показать, что победа не всегда бывает быстрой, что она не всегда бывает окончательной. Более того, что победа может прийти через поражение.

Мы же понимаем, что Павел Власов все равно победил. Почему? Потому что он не спивается, в отличие от большинства, потому что он морально твёрд, потому что он выше собственной среды, потому что он не грешит перед собственной совестью. Для нас ведь победа Ниловны тоже очевидна. Почему? Потому что там прекрасно описана бессмысленная и беспощадная её жизнь до того, как её сын Павел ввёл её фактически в рабочий кружок. Это жизнь растения, жизнь забитого животного. У Ниловны есть вообще-то все задатки прекрасного, свободного человека. Она была красавица, вспомните её, автор постоянно подчёркивает две детали — её высокий рост и её большие глаза, что очень важно. Глаза у Горького всегда подчёркиваются как зеркало души. Вот эти два окна мира. Она страшно любознательна. Она страшно внимательна к людям. В конце концов, ей только 40 лет, она ещё не жила. Ниловна — это довольно обаятельный образ, при том, что роман азбучный, при том, что автор всё время не показывает, а рассказывает, при том, что он всё время даёт какие-то оценки.

Достаточно вспомнить, как он описывает игру на фортепиано, таким сиропом, таким мармеладом на нас повеет, но, действительно, когда Горький описывает плохих людей, он всегда очень убедителен и нагляден. Но как дело дошло до хороших, так сразу начинается какая-то парфюмерная фабрика, ну невозможно, ни во что не веришь. И Наташа с её толстой пушистой косой, и Находка с его добротой и самоиронией, он говорит: «А может, вы и есть родная моя мать? Только вам не хочется в том признаться людям,

как я очень некрасивый, а?» Все эти люди носят некоторый отпечаток горьковской такой слезливой сентиментальности. Но, ещё раз повторяю, мы не должны рассматривать это как реалистическую книгу. Он пишет агитационную поэму. «Мать» — это именно поэма, отсюда большое количество ритмичных фрагментов, которые по ней рассеяны.

Естественно, возникает вопрос о том, как эта книга соотносится с христианством. Там же есть мысль о том, что в бога не верю, а в Христа верю. Это очень важно для Горького. Горький, безусловно, такой стихийный христианин. Он отвергает церковь, он отвергает официоз. Но то, что христианство с его идеей самопожертвования, как он это называет, ограничением животного эгоизма, — это все ему очень близко. И поэтому главная коллизия романа, коллизия матери и сына — это коллизия глубоко христианская. И роман «Мать» повлиял даже на такие, казалось бы, далёкие от него тексты, как «Реквием» Ахматовой: «Магдалина билась и рыдала, Ученик любимый каменел, А туда, где молча Мать стояла, Так никто взглянуть и не посмел».

Действительно, мы же понимаем, что, когда погибает Христос на Голгофе, когда его казнят на кресте, ведь скорбит не только отец, насылая бурю на Ершалаим, скорбит и мать, но туда никто не смотрит, даже Евангелие, и даже евангелисты отводят глаза от этой чудовищной трагедии. Страдание матери, жертвенный подвиг матери — это и есть главная тема Горького, потому что собственной матери он лишился довольно рано. И вы помните, наверное, что, когда мать Горького вторично вышла замуж, ведь Горького отослали к деду из-за того, что он, тогда ещё Лёша Пешков, набросился с ножом на отчима, когда тот ногой в живот ударил беременную мать. Вот в этом факте горьковской биографии больше значения и смысла, чем во всех остальных, то, что он мать защищал с ножом и для него мать — это абсолютная святыня.

Вот говорят, что у Горького нет ничего святого. Есть, безусловно. Он, вслед за Некрасовым, видит прежде всего в мире слёзы бедных матерей. И поэтому роман его, конечно, он ещё и в защиту выс-



шого звания матери. Нельзя не сказать и о том, что Горький здесь наследует традицию Островского, о которой очень хорошо сказал Добролюбов: «Известно, что самый сильный протест бывает тот, который вырывается, наконец, из груди самых слабых и терпеливых». Почему у Горького носителем бунта становится мать? Потому что среди мужчин ему очень трудно найти идеал. Мужчина в России всё-таки встроен в социальную иерархию, он больше боится, он, как правило, зверино жесток, как Михаил Власов, отец Павла, страшная фигура, вот этот с душой, заросшей волосом, который любил только свою собаку, кормил её из своей чашки. Страшный тип.

**Для Горького, как ни странно, женщина — это единственный носитель какого-то будущего. Женщина — единственный голос из будущего, потому что мужчина в России успевает струсить, исподличиться, потерять себя, согнуться, встроиться вот в эту лестницу. А матери терять нечего.** «Душу воскресшую не убьют», а почему её не убьют? Потому что у этой души ничего уже нет, она все потеряла, она находится, в общем, на пределе человеческого, не скажу падения, на пределе человеческой забитости. И то, что вслед за главными авторами русской литературы Горький заставляет именно женщину стать началом бунтующим, — это, конечно, огромная заслуга и огромное достижение. Надо вам сказать, что очень многие люди, прочитавшие роман, хлынули в революцию.

Я, кстати говоря, всегда вспоминаю с радостью, как собственная моя мать в 1991 году вместе с другими работниками «Собеседника» во время путча раздавала листовки, хохоча, и повторяла всё время: «Душу воскресшую не убьют». Мало кто ненавидит роман «Мать», как она, потому что ей приходилось его в советской школе годами преподавать, но тем не менее, когда припёрло — мы это вспомнили, это было про нас. И действительно, это великолепно — мать и сын вместе. Это такая отдельная радость.

Мы можем, конечно, сказать, что этот роман плохо написан. Плохо, слащаво, жидко, и там очень много лишнего, он, конечно, многословен ужасно. Грех сказать, когда книга вышла в России не полным изданием, со страшными цензурными купюрами, этот

пожар способствовал её украшению, она стала как-то энергичнее. Но при всем при том глубоко не прав был Мережковский, когда говорил, что этим романом Горький нарыл над собой курган. Дело в том, что не за художественную силу, в конце концов, мы любим роман «Мать». Мы любим его за его непреходящую, за его остающуюся с нами человеческую трогательность. Это рёв, вой забитой души, вопль против унижения.

И ещё один есть в нём важный смысл, особенно актуальный сейчас. Горький, описывая жителей этой слободы заводской, всё время упирает на их покорность, на их безразличие к собственной судьбе. Они верят только в одно — что будут выходные, можно будет выпиться, напиться и подраться, а изменить ничего нельзя. Вот против этой общественной пассивности, против этого неверия роман «Мать» направлен на сегодня. И когда мы его читаем, мы прежде всего ощущаем себя униженными, мы ощущаем, что наша жизнь недостойна людей, недостойна звания человека. Может быть, именно в этом и заключено значение этого романа. Плохой, монотонный, стилистически неряшливый, какой хотите, но он заставляет человека посмотреть на свою жизнь и сказать: «Господи, и это моя единственная жизнь? Вот это я предьявлю Богу? Нет». И вот с этим «нет» этот роман и вошёл в русскую историю, и многим ещё поколениям русских людей он откроет глаза на истинное положение вещей.

### Актуальный ли это роман? Есть ли параллели с сегодняшним днём?

Есть параллели двоякого рода. Первая, как я уже говорил, — это страшная общественная пассивность, присущая всем реакциям. Это ощущение, что ничего невозможно изменить, что так будет всегда, что люди могут себе сделать только хуже. Это ощущение, которое живёт в слободе, оно да, оно делает книгу чрезвычайно актуальной.

И второй момент, который приближает, на мой взгляд, эту книгу к нашим временам. Там есть история про газету «Копейку»,

когда у рабочих стала эта газета издаваться, потом её закрыли, задушили, они перестали читать про свою правду, про свою жизнь, а Павел Власов сумел как-то отстоять это дело и газету вернуть. Она, конечно, немножко про теорию малых дел, и, конечно, газета «Копейка» не сделает никакой большой перемены, но людям надо попробовать хоть что-то одно, чтобы убедиться, что они что-то могут. И в этом смысле, наверное, «Мать», с её теорией постепенного, очень такого медленного прогресса, она да, она работает, потому что быстро ничего не случится, свободу не подарят.

Потом, понимаете, вот в этой книге есть ещё действительно одна очень важная мысль, мысль, которая прямо не высказана, но которая мне очень близка. Это я всё возвращаюсь к любимой идее о том, что социальные перемены ничего не изменят, если не случится главного — если люди не задумаются о том, как безобразна их жизнь. Если они не начнут читать. Почему Павел сделан таким идеальным красавцем? Вот он стройный, тонкий, у него серьёзное красивое лицо, вот эти пушистые усы. Почему он таким сделан? Почему, когда мать смотрит на спящего Павла, её поражает его строгая красота? Почему он таким сделан? Горькому важно показать, как в забитом человеке внезапно эта красота расцветает, как быстро он становится другим. Вы помните, с чего начинается бунт Павла? Отец собирается его побить, а Павел, которому 14 лет, говорит: «Не будешь ты меня больше бить» и хватает молоток. Попытка вернуть человеку собственное достоинство в этой книге очень привлекательна, потому что Горький, ещё раз говорю, он в обрисовке положительного идеала всегда слаб и идеалистичен, но когда он показывает ужас повседневности — тут ему мало равных. Видно, как до зубной боли он это ненавидит.

### Нелюбовь к труду сближает ли Горького с Есениным?

Очень хороший вопрос. Нельзя сказать, что Есенин уж прям так ненавидел труд, он вообще не любил сельскую жизнь, а предпочитал город. Сельская жизнь была нужна для ностальгии. Но

вообще вы правы. Почему-то Горький к Есенину чувствовал страшную любовь и огромную близость. Вот он осуждал самоубийство в случае Маяковского, говорил, что это истеричный поступок, а про Есенина он нашёл какие-то гораздо более человеческие, более добрые слова. Вот странно. Маяковский должен был быть ему гораздо ближе по духу, но он его, мало сказать, ненавидел. Просто действительно ненавидел. Он вписывал про него посмертно всякие глупости. Там в очерк о Ленине вписал негативную оценку его и что он не верит ему. Но это подробная и долгая история, он его очень не любил, может быть, как конкурента.

А к Есенину он чувствовал какое-то невероятное родство. Может быть, отчасти потому, что по темпераменту они более или менее похожи. И кстати, у него хорошая фраза очень в очерке о Есенине, в мемуарном, что: «Когда одевались в прихожей, Дункан стала нежно целовать мужчин. Есенин грубо разыграл сцену ревности, шлепнул её ладонью по спине, закричал: “Не смей целовать чужих!” Мне подумалось, что он сделал это лишь для того, чтоб назвать окружающих людей чужими». Очень точная формула.

Вот я думаю, что и Горький, и Есенин чувствовали себя в мире страшно одиноко, чувствовали всех чужими. И в глубине души сильно не любили людей, оберегая, как им казалось, нежность своей души. Поэтому Есенин был ему близок, а Маяковский с его гораздо большим умом и гораздо более здоровой программой жизни был ему враждебен. Отчасти потому, что Горький хотел Маяку покровительствовать, а Маяк очень быстро это перерос, и Горький со своим покровительством оказался неуместен. Помните, в автобиографии Маяковского, написанной, кстати говоря, в 1927 году, Горький мог её прочесть: «Расчувствовавшийся Горький облакал мне весь жилет». Сказано не очень красиво и, в общем, довольно высокомерно, поэтому Горький ведь любил тех, кто признавал его мэтром. Вот Есенин признавал, а для Маяковского он был равный, поэтому с Есениным его сближает многое, в том числе, конечно, и ненависть к любого рода рутине.

Да, и ещё одна вещь их сближает очень сильно — это любовь к матери, культ матери. Он немножко вообще присущ блатным, и есть в нём что-то немножко такое фальшивоватое, но в случае Горького и Есенина, может быть, это единственный случай в русской культуре, когда это не выглядит пошлостью. И «Письмо к матери» Есенина и «Мать» Горького — это довольно близкие тексты. Правда, конечно, Есенин очень любил свою мать на расстоянии, а когда приезжал, ему не о чем было с ней говорить. Ничего не поделаешь, это общая трагедия всех эгоцентриков.

Пришло время поговорить о 1907 годе, о годе русской реакции, русского отчаяния и о времени публикации, наверно, самой страшной книги начала XX века — «Мелкого беса» Фёдора Кузьмича Тетерникова, более известного как Сологуб.

**«Мелкий бес» — книга нового для русской литературы жанра.** В прозе Серебряного века от реализма уже почти ничего не осталось. Это проза готическая, уверенно сращивающаяся со сказкой, фантастикой, романом ужасов. В «Мелком бесе» действительно есть некий переход, некая граница, которая не всегда ощутима, но примерно в первой трети романа достаточно жесткий сологубовский социальный реализм переходит в нормальную готическую прозу. Роман социальной критики, социальной ненависти, как, собственно говоря, и русская реакция, постепенно переходит в новое качество — роман безумия, гротеска.

«Мелкий бес» — история о том, как сходит с ума обычный гимназический учитель Передонов. Это первый в русской литературе образ учителя, который резко расходится со стереотипом. Это уже не слуга просвещения, не друг детей, не сторонник прогресса, нет. Это человек, доведённый до отчаяния провинциальной скукой. Восходит он, конечно, к Беликову из «Человека в футляре», но Беликов у Чехова скорее всё-таки эксцесс, отклонение от нормы. Неслучайно весь город Беликова ненавидит. Помните, там замечательная фраза, изобличающая в Чехове того ещё циника:

«Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие». Кто, кроме Чехова, мог бы сказать что-то подобное? Так вот, когда Беликов обретает себя в гробу как в самом надёжном футляре, из которого его никто уже не достанет, в самом прочном последнем убежище, мы понимаем, конечно, что Беликов — это скорее уродливый нарост, эксцесс на теле русского самоотверженного учительства. Передонов — это уже норма, таких, как Передонов, большинство. Он доносчик, и не просто доносчик, как Беликов, сравнительно безобидный. Нет, это злобный стукач, который клеветает на всех. Беликов злобствует из страха. Передонов совсем другое дело, это тупое, злобное животное. Он безумен в самом обычном смысле, у него нет ума. Сологуб самым первым показал, что дураки сходят с ума гораздо легче: им почти не с чего сходить. Сделал шаг — и ты уже не в уме.

Передонов сходит с ума на двух вещах. Во-первых, он уверен, что все вокруг состоят в заговоре, и поэтому он на всех доносит. Во-вторых, он сожительствует с Варварой, которая всё время хочет его на себе женить, а дальняя родственница Варвары, о чём Варвара врет, — княгиня. И вот эта княгиня может устроить Передонову повышение, на котором он помешан. Есть у него дружок Володин, похожий на барана, с которым они пьют постоянно. Под конец Володин в его большом мозгу и превращается в барана. Передонов убивает его ножом в финале, когда его окончательно настигает безумие. Последняя фраза романа: «Передонов сидел понуро и бормотал что-то несвязное и бессмысленное».

Передонов не просто образ русской провинциальной тупости, это ещё и образ ненасытной злобы. Он не сравнительно безвредный, тихий Беликов, который всех, и себя первого, хочет загнать в футляр, нет. Это Беликов агрессивный. Агрессия эта проистекает не только от водки. Она происходит от его чудовищной ограниченности и страха, что его обойдут, что его на всех путях пытаются извести какие-то враги. Он уверен, что весь мир к нему тотально враждебен, и в этом смысле Россия 1907 года (как во многих отношениях и нынешняя Россия) — это мозг Передонова, большое

сознание Передонова, в которого во всех сторон нацелились кошмарные злые конкуренты.

Я, конечно, не могу не упомянуть о странном существе недотыкомке, которое возникает в романе тоже примерно во второй трети, уже ближе к апогею, кульминации, и начинает Передонова мучить, изводить. Она пришла из стихотворения Сологуба: «Недотыкомка серая/ Истомила коварной улыбкою/ Истомила присядкою зыбкою». Что такое недотыкомка? Это мелкий бесёныш, что-то вроде домового, странное существо, похожее на клочок дыма. Вообще в романе мастерски проведено несколько лейтмотивов. В начале, когда одна из героинь курит, у нее изо рта вырываются черные облака дыма. Потом этот дым, образ дымки, тумана преследует Передонова. Наконец он материализуется в образе вот этого мелкого беса. Этот мелкий бес — странный извод русского духа, как ни ужасно это звучит. Недотыкомка, как ясно уже из самого её названия, это незавершённость всех дел, неряшливость, неукорененность, неаккуратность, это какая-то вечная роковая незаконченность всего. Она, как клуб пыли, переминается по всему дому, таится в углах, вдруг выскакивает наружу. Передонова недотыкомка томит, он ничего не может с ней сделать, не может её уничтожить. Вот этот мелкий бес и есть символ грязи, неуют, какой-то вечной непорядочности, неупорядоченности. Этот мелкий бес преследует героев на всех путях.

На фоне этих удивительно ярких, прекрасно, убедительно изображённых провинциальных чиновников, глупых детей, изводящих глупых учителей, которые всё время порют детей и этим наслаждаются, — на этом фоне совершенно потерялась утопическая, вроде бы радостная линия романа, линия Людмилы Рутиловой и Саши Пильникова. Вообще сестры Рутилковы, которые, как всегда, с легкой руки Чехова обязательно есть в любом провинциальном городе, красавицы сёстры. Самым реальным их воплощением, например, были красавицы сестры Синяковы в Харькове или сёстры Суок в Одессе. Обязательно есть три красавицы, вокруг которых вьются все местные поэты и вообще все местные богачи, а они



озаряют жизнь этой провинции, как три грации. Есть и здесь сёстры Рутиловы. Самая молодая и весёлая из них, Людмила, влюблена в мальчика Сашу, немножко андрогина, красавца, которого во время карнавала расписывают гейшей, и он производит огромное смущение среди городских обывателей.

Надо сказать, что эта линия, как совершенно правильно говорит Николай Алексеевич Богомолов, пожалуй, самое моветонное и устаревшее, что есть в романе. Но тем не менее на сегодняшний вкус это всё-таки единственный луч света в этой провинциальной глуши. Пусть, конечно, Людмила Рутилова дура, пусть она сколь угодно пошлое существо, но всё-таки в ней есть какое-то веселье. Даже если через чувственность и разврат человек побеждает эту провинциальную скуку — пусть хоть так, потому что для Сологуба очень проблематичны какие-то светлые порывы, он мало верит в человека. Пусть уж лучше будет Людмила, пусть уж лучше будет разврат веселый, жизнерадостный и полнокровный, чем вот этот унижительный, скучный и грязный, чем передоновщина.

Нужно заметить, что передоновщина — это очень чёткое и яркое зеркало, поднесённое к лицу провинциальной России. Мы привыкли думать, что в провинции живут подвижники, спасающие ее, но Сологуб первым нам напомнил: эта провинция спивается, сходит с ума, у неё нет чувства будущего и перспективы. Это страшный мир, это мир именно что мелких бесов. До крупных она не дотягивает. Уже позднее, в «Творимой легенде», в первой её знаменитой части «Навыи чары», во всей этой странной полусказочной трилогии Сологуб пытается наметить какие-то пути выхода, но утопия у него получается смешно. Есть такие люди, которым лучше всего удаётся как раз все сопряжённое с ненавистью, унижением, тёмной стороной жизни.

Поскольку — теперь мы можем это назвать своими именами — у Сологуба есть ярко выраженный фетишизм и садомазохизм, хороший букет сексуальных патологий, которые он абсолютно не скрывает, более того, вываливает на читателя, потому что это его аутотерапия, конечно, в «Мелком бесе» очень много

болезненного. Скажем, то, что Передонов так болезненно сосредоточен на порке (как, в сущности, и сам Сологуб, потому что для него это тоже болезненная проблема). Передонов обожает сечь, наказывать. И ни в чём, как в этом образе, не сказался, конечно, русский государственный садизм, потому что на самом деле никакого толка в этих наказаниях нет. Наказание приносит одну радость — оно приносит радость самому Передонову. Когда он сечёт, он чувствует и власть, и сексуальное могущество, и вот это насилие, которое даёт ему компенсацию вечного унижения. Передонов оказался не просто портретом русской провинции. Он оказался во многих отношениях портретом русской государственности. И не зря поэтому роман этот в 1907 году стал самым модным чтением. Сологуб колоссально прославился, прославился настолько, что у него стали печатать даже самые слабые произведения. А раньше и самые сильные его вещи, такие как роман «Тяжёлые сны», с трудом пробивались к читателю. Дальше, кстати, что совершенно верно заметила Тэффи, после «Мелкого беса» талант Сологуба иссяк, он начинает повторяться. Гениальные стихи у него по-прежнему случаются, а хорошую прозу он писать уже не способен. Это редкий пример, когда вся сила ненависти и собственной душевной болезни ушла в роман, воплотилась в него.

Напоследок хочется спросить. Хорошо, мы все понимаем ужас русской провинциальной жизни. Выход-то в чём видит Сологуб? Какие для него есть перспективы? А вот в том-то и дело, Сологуб потому и есть готический писатель, что нет для него выхода. На земле мы обречены вот на это. Земля — пространство, отданное во власть мелкому бесу. Только творческая мечта, только уход от людей. Это, в общем, для русской литературы очень нехарактерно. Русская литература всегда во что-то верит и на что-то надеется. Придут хорошие люди, изменятся социальные условия, всё будет нормально. Сологуб говорит: «Нет. Ничего этого не будет. Вы во власти мелкого беса». Мир, счастье, любовь возможны только там, в мире тихих мальчиков, полумертвых-полуживых, в мире тихих,

похожих на тени девушек, в мире мечты, в мире ухода. Всё остальное лежит во зле.

Эта мысль очень нова для русской литературы, очень странна. Именно поэтому сам Сологуб до сих пор остаётся «полуклассиком». Мы все понимаем, что это великий писатель, и всё-таки чего-то нам в нём не хватает. Мы видим в нём какое-то больное, бесовское явление. Нет бы вместе с ним понять, что от осины не рождаются апельсины, что ничего высокого и светлого нас вокруг не ожидает. Нет, мы все ещё хотим чего-то другого. Может быть, это даже по-своему обаятельно, но тем приятнее нам читать «Мелкого беса», книгу безнадежного отчаяния. В минуты сильной депрессии можно перечитать «Мелкого беса» и подумать: «Нет, всё-таки у меня всё ещё очень и очень ничего».

### **В чём, по-вашему, выбор учителя как главного героя? Первыми сходят с ума педагоги?**

Во-первых, любой, кто работал учителем, знает, что разговорами о благородстве профессии можно утешать себя в первый год. На самом деле, конечно, это кошмар. А давать шесть уроков подряд — это просто ужас, особенно в плохом классе. Учитель — это профессия, после которой я отпускал бы на пенсию через десять лет, потому что, если больше десяти лет, ты уже превращаешься в лошадь, ходящую по кругу. Это адская профессия, она очень трудна, а в царской России, где образование было ещё более заштампованным, ещё более идеологически зажатым делом, чем сейчас, где закон божий преподавался в школе, где батюшек ненавидели из-за этого, где было раздельное обучение, где, в общем, выхолащивалась самая суть просвещения и очень много было палочной дисциплины, кое-где практиковались телесные наказания. Это была адская профессия. И пусть такие люди, как, скажем, Маршак или Александра Бруштейн, вспоминают иногда о добрых, прекрасных учителях, всё-таки в массе своей русское гимназическое образование было ужасно, а университетское немногим лучше.

Поэтому да, то, что Передонов сходит с ума, и то, что Передонов выбран... Во-первых, Сологуб это знал, он сам инспектор реальных училищ, он сам долгое время преподавал, кстати, математику, поэтому он достаточно точный человек, мыслящий формулами, и фабула у него выстроена очень жёстко. Безумие описано с медицинской точностью. Сологуб, конечно, знает, о чём пишет, во-первых. Во-вторых, учитель — нерв общества, самое уязвимое, самое болезненное. По состоянию школы об обществе можно сказать всё. Армия и школа. Сравните «Поединок» и «Мелкого беса»: везде тупость, муштра, запреты и глумление над слабыми. В глубине души это очень сходные тексты, просто «Поединок» написан человеком здоровым и жизнерадостным, а «Мелкий бес», если можно так выразиться, смертерадостным человеком, который страстно сосредоточен на смерти. Поэтому при всей разности темпераментов картина получается абсолютно одна и та же.

**Беликов назвал кошек Синтаксис и Пунктуация.**

**Как мог бы назвать кошек сологубовский герой или у него вообще не может быть домашних животных?**

Почему, у него есть недотыкомка, это вполне себе домашнее животное. Я думаю, он мог бы назвать одну Сволочь, а другую Тварь. Это бы отражало его отношение к миру. Понимаете, в чём дело, Сологуб изображает человека, буквально текущего злобой, переполненного этим гноем. Такие герои есть, такие люди есть, злые до тупости и тупые до злобности. Помните, как Маяковский пишет: у улицы осталось только два слова, «сволочь» и ещё какое-то, кажется — «борщ». Вот он мог бы назвать кошек Сволочь и Борщ, потому что на большее его большой фантазии не хватает.

«Александрийские песни»,  
1908

И вот мы добрались до книги Михаила Кузмина (разумеется, без мягкого знака, что очень принципиально) «Сети» 1908 года и до цикла «Александрийские песни», которые стали самым известным сочинением не только этой книги, этого цикла, но, строго говоря, и всей лирики Кузмина.

Нужно сразу заметить, что Кузмин в русской литературе сыграл особую роль не только потому, что это первый открытый и даже несколько демонстративный певец гомосексуальности, благодаря чему его роман «Крылья» и многие стихи из тех же «Александрийских песен» стали объектом скандала. В общем, никакого скандала и не вышло, потому что русская литература к этому времени была уже далеко не так целомудренна, как за 20 лет до того. И дело даже не в том, что Кузмин, может быть, первый стал так много и успешно в русской поэзии использовать верлибр, который до этого был у нас очень несчастным гостем. Это даже не совсем верлибр, это скорее дольник в духе того дольника, который принёс в русскую литературу ещё Пушкин в «Песнях западных славян». «Александрийские песни» в огромной степени наследуют этому пушкинскому циклу, несколько недооценённому при жизни Пушкина и после его смерти. Конечно, это был гениальный прорыв в русской культуре. Но особую прелесть этому тексту придаёт то, что Кузмин — композитор. Помимо основных своих литературных занятий, он ещё и песенник. Благодаря песне, благодаря своей

удивительной способности омузыкаливать стих он сумел найти новую просодию, которой не было. Ведь ещё Ахматова, а за ней часто Бродский говорили, что главное достижение русского стиха, главный поиск его в XX веке будет идти на путях поисков новой просодии, нового ритма. Ещё Пушкин жаловался: «Четырёхстопный ямб мне надоел: / Им пишет всякий. Мальчикам в забаву / Пора б его оставить. Я хотел / Давным-давно приняться за октаву». Экспансия трёхсложных размеров благодаря Некрасову, отчасти Лермонтову, конечно, страшно расширила границы русского стиха, дала ему новое звучание, но XX век начинает искать многое в области свободного стиха, как Блок например. Замечательное «Она пришла с мороза...», самое хрестоматийное стихотворение, «Когда вы стоите на моём пути».

И конечно, поиски Кузмина в этом смысле, пожалуй, очень сильно опередили своё время. Потому что то, что сделал Кузмин с русскими поэтическими размерами, — удивительный, очень редкий компромисс между свободой и музыкальностью. Музыкальность благодаря повторам, рефренам, благодаря ритму, который уже не загнан в кристаллическую решётку строгой просодии, но колеблется, плывёт, как отражение в воде, если угодно. **Надо сказать, что Кузмин сумел сочетать эту свободу с совершенно пленительной музыкальностью, как, например, в лучшем стихотворении из «Александрийских песен».** Я всегда ощущаю некоторый перехват горла, когда читаю его вслух. Кстати, любимое стихотворение Ахматовой, на которое она ссылается даже в своей лирике. Помните?

Если б все, кто помощи душевной  
У меня просил на этом свете, —  
Все юродивые и немые,  
Брошенные жёны и калеки,  
Каторжники и самоубийцы, —  
Мне прислали по одной копейке,  
Стала б я «богаче всех в Египте»,  
Как говаривал Кузмин покойный...

Надо сказать, что этот «покойный Кузмин» был для Ахматовой до некоторой степени демоном. Она и любила его, и преклонялась перед ним, и ненавидела его люто, как мы знаем из «Поэмы без героя»: «Перед ним самый смрадный грешник — / Воплощенная благодать...» Она действительно считала Кузмина поэтом очень греховным, может быть, именно потому, что он этой греховности совершенно не сознавал. Главная тема Ахматовой на всем протяжении её литературы — мучительный стыд, мучительное сознание своего греха. Кузмин никогда не чувствует себя грешным, наоборот, его греховность как-то очень мила, уютна, даже кажется, что мужская любовь — более благородное, благопристойное, дружеское занятие, чем любовь с женщиной, действительно всегда полная какого-то ощущения порока и греха. Это такая своего рода дружба. Поэтому Ахматова, может быть, и считала Кузмина главным греховодником русской литературы. При этом нельзя отрицать, что она очень многому у него научилась. Предисловие к её первой книге писал Кузмин, кстати, он же и составлял мандельштамовскую «Tristia» — и, надо сказать, составил её безупречно. Он приветствовал её появление в литературе, приветствовал совершенно отечески. Он постоянно её хвалил и чрезвычайно высоко оценивал. Более того, именно у него она взяла знаменитый размер «Поэмы без героя», ведь эта шестистрочная строфа (у неё иногда и десятистрочная, и больше) — это взято из второго удара поэмы «Форель разбивает лёд». Но, конечно, наибольшее влияние оказала на неё кузминская образность, в частности, из этого легендарного стихотворения, седьмого в цикле:

Если б я был древним полководцем,  
покорил бы я Ефиопию и Персов,  
свергнул бы я фараона,  
построил бы себе пирамиду  
выше Хеопса,  
и стал бы  
славнее всех живущих в Египте!

Если б я был ловким вором,  
обокрал бы я гробницу Менкаура,  
продал бы камни александрийским евреям,  
накупил бы земель и мельниц,  
и стал бы  
богаче всех живущих в Египте.

Если б я был вторым Антиноем,  
утопившимся в священном Ниле, —  
я бы всех сводил с ума красотой,  
при жизни мне были б воздвигнуты храмы,  
и стал бы  
сильнее всех живущих в Египте.

Если б я был мудрецом великим,  
прожил бы я все свои деньги,  
отказался бы от мест и занятий,  
сторожил бы чужие огороды —  
и стал бы  
свободней всех живущих в Египте.

Если б я был твоим рабом последним,  
сидел бы я в подземельи  
и видел бы раз в год или два года  
золотой узор твоих сандалий,  
когда ты случайно мимо темниц проходишь,  
и стал бы  
счастливей всех живущих в Египте.

На самом деле это стихотворение, которое с самого начала построено на антиномиях, на совершенно неожиданных трактовках, потому что действительно, если быть древним полководцем, завоевывать славу — это ещё довольно естественно, быть ловким вором — ведёт к тому, чтобы стать богаче, то уже дальше красота



и хрупкость, красота и утонченность становятся синонимом силы. Высшая мудрость заключается в том, чтобы от всего отказаться и ничем не пользоваться, а высшее счастье — в том, чтобы быть рабом последним, сидеть в темнице и видеть золотой узор сандалий. Вот эта удивительная сила слабости, хрупкости, которая есть в Кузмине, в некотором смысле автоописание «Александрийских песен», потому что в них есть одновременно и удивительная сила, сила образности, владения ремеслом, которая ощущается, и удивительная хрупкость, тонкость, дуновение смерти на всё. Вообще говоря, «Александрийские песни» посвящены тому еле уловимому, трудноопределимому, что и составляет сущность поэзии. Они посвящены этой тайне мира, которую все чувствуют и никто не может выговорить.

Давайте вспомним, вероятно, самое загадочное стихотворение оттуда, самое трактуемое, самое регулярно цитируемое. Во всяком случае, я встречал порядка 10 разных прочтений этого текста, и все они, как мне кажется, чрезвычайно далеки от истины. Тем не менее сейчас мы попробуем это прочесть и понять, что, собственно, автор имеет в виду. Кстати говоря, Кузмин ведь не просто читал «Александрийские песни». В 1921 году он опубликовал ноты. Ноты существовали с самого начала. Уже в «Крыльях» 1906 года, когда уже были написаны так называемые отрывки из «Александрийских песен», мужской голос под низкие аккорды фортепиано поёт как бы окутывающую песню: «Когда увижу тебя, любимый город». Кузмин написал это для музыки, и вот как раз одна из самых музыкальных «Александрийских песен»:

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,  
все мы четыре любили, но все имели разные  
«потому что»:  
одна любила, потому что так отец с матерью ей  
велели,  
другая любила, потому что богат был её любовник,  
третья любила, потому что он был знаменитый  
художник,  
а я любила, потому что полюбила.

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,  
все мы четыре желали, но у всех были разные  
желанья:

одна желала воспитывать детей и варить кашу,  
другая желала надевать каждый день новые платья,  
третья желала, чтоб все о ней говорили,  
а я желала любить и быть любимой.

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,  
все мы четыре разлюбили, но все имели разные  
причины:

одна разлюбила, потому что муж её умер,  
другая разлюбила, потому что друг её разорился,  
третья разлюбила, потому что художник её бросил,  
а я разлюбила, потому что разлюбила.

Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было,  
а может быть, нас было не четыре, а пять?

Вот эта чрезвычайно эффектная концовка сразу придаёт стихотворению ощущение перспективы, вот тот «продлённый призрак бытия синее за чертой страницы», о чём говорил Набоков. Стихотворение продолжается за страницу, за конец. И в этом, пожалуй, заключается главное очарование Кузмина, потому что он всегда о чём-то ином. Может быть, этими четырьмя возможными реакциями, четырьмя модусами любовь не исчерпывается, а есть какой-то пятый вариант, который и является самым божественным. «А я полюбила, потому что...», и вот это «потому что», которое чувствуется всегда за обыденной жизнью, и есть самое главное.

Есть множество толкований. Некоторые отсылают к египетским текстам, к папирусам, фольклору — к чему угодно, но для меня совершенно очевиден этот смысл. Может быть, я не прав в своём прочтении, но всегда есть неучтённый вариант жизни,

который мы чувствуем, по которому мы тоскуем, но, как у Ахматовой в «Поэме без героя»: «С детства ряженных я боялась, / Мне всегда почему-то казалось, / Что какая-то лишняя тень / Среди них “без лица и названья”». Ощущение, что есть ещё что-то помимо того, что мы видим и знаем. В этом, собственно говоря, весь Кузмин, всё его очарование.

Конечно, «Александрийские песни» весьма привлекательны для читателя Серебряного века и особенно для современного читателя, потому что в них есть это очарование восточной экзотики. Мы прекрасно понимаем, что египетская тема, о которой Лада Панова написала целый двухтомник о рецепции Египта в русской культуре, для Серебряного века весьма характерная вещь. Стоит вспомнить мандельштамовского «Египтянина»:

Я избежал суровой пени  
И почестей достиг;  
От радости мои колени  
Дрожали, как тростник.

И прямо в полы балахона,  
Большие, как луна,  
На двор с высокого балкона  
Бросали ордена.

То, что я сделал, превосходно —  
И это сделал я! —

абсолютно точный аналог египетской надписи.

Почему Египет был в такой моде, почему его так любили, почему на материале египетских мистерий было написано такое количество дурновкусной прозы Серебряного века? Это как раз очень объяснимо. Дело в том, что к знанию египетских жрецов восходили, как полагают многие, масонские тайны. Считается, что тайны Египта перешли потом почти во все эзотерические

“

«Александрийские песни» посвящены тому еле уловимому, трудноопределимому, что и составляет сущность поэзии. Они посвящены этой тайне мира, которую все чувствуют и никто не может выговорить.

”

учения. Есть в этом какое-то свое очарование, особенно если учесть, что после Блаватской существует огромная мода на мистику, теософию, потом на антропософию Штайнера. Естественно, источником всех тайн считается древнеегипетская цивилизация. Тайны пирамид, иероглифов — всё это такая пряная экзотика Серебряного века. Но надо иметь в виду, что Александрия Кузмина — это совсем не египетская Александрия. Он описывает совершенно другие вещи. Строго говоря, он описывает скорее то, что он любит в Средневековье. Кузмин сам признавался, что больше всего он любит пейзажи и цитаты XVIII века. Конечно, чисто внешние приметы Александрии, которые у него появляются, придают какое-то романтическое очарование этим текстам, но на самом деле это совсем другое. Это описание рая, каким он ему представляется.

Как песня матери  
над колыбелью ребёнка,  
как горное эхо,  
утром на пастуший рожок отозвавшееся,  
как далёкий прибой  
родного, давно не виденного моря,  
звучит мне имя твоё  
трижды блаженное:  
Александрия!

Как прерывистый шёпот  
любовных под дубами признаний,  
как таинственный шум  
тенистых рощ священных,  
как тамбурин Кибелы великой,  
подобный дальнему грому и голубей воркованью,  
звучит мне имя твоё  
трижды мудрое:  
Александрия!

Как звук трубы перед боем,  
клекот орлов над бездной,  
шум крыльев летящей Ники,  
звучит мне имя твоё  
трижды великое:  
Александрия!

Конечно, это страшная эклектика, и напихано сюда всё, что он любит в мировой культуре. Именно поэтому Александрия становится для него постепенно и символом роскоши, и символом утонченности, и символом смерти, наступившей в высший момент пресыщения:

Вечерний сумрак над тёплым морем,  
огни маяков на потемневшем небе,  
запах вербены при конце пира,  
свежее утро после долгих бдений,  
прогулка в аллеях весеннего сада,  
крики и смех купающихся женщин,  
священные павлины у храма Юноны,  
продавцы фиалок, гранат и лимонов,  
воркуют голуби, светит солнце,  
когда увижу тебя, родимый город!

У Кузмина есть удивительная особенность, совершенно волшебная, очень редкая в русской литературе, почему он и считается основателем в русской литературе школы прекрасной ясности, кларизма, как он сам называл. Не зря его поэтому Мандельштам называл «птица певчая», а Блок называл художником до мозга костей. Кузмин совсем не моралист. Действительно, не говоря уж о знаменитом «Где слог найду, чтоб описать прогулку, / Шабли во льду, поджаренную булку / И вишен спелых сладостный агат?», бог бы с ним. Дело не в культе наслаждения. Дело в каком-то ощущении безгрешности, невинности этого наслаждения. Может быть,

Кузмин в «Александрийских песнях» так прекрасен именно потому, что это невинная, во многом детская радость, какая-то такая органичность порока, когда он не воспринимается как что-то порочное. И смерть приходит естественно в этом мире, приходит под звуки далёких флейт, как высшая точка наслаждения, как высшая форма блаженства.

Мир Кузмина действительно очень уютен, он совершенно свободен от угроз, и это есть у него даже в поздних стихах, даже в довольно страшных вещах, которые были в загадочном тёмном сборнике «Параболы». Знаменитое страшное готическое стихотворение «Тёмные улицы рожают тёмные чувства...», расшифровкой которого тоже довольно долго занимались, но, слава богу, расшифровали, поняли, о чем там идёт речь. Даже зашифрованный, тёмный Кузмин всё равно производит ощущение какой-то полноты бытия, безгрешной, как это ни ужасно. Может быть, именно потому Кузмин писал о гибели Князева, главного героя «Поэмы без героя», который застрелился из-за любви к Глебовой-Судейкиной, что, если бы Всеволод не поссорился с ним, он бы не застрелился.

Действительно, около Кузмина какой-то чрезвычайно добрый и надёжный среди всех бурь Серебряного века мир. Если взять поэзию Серебряного века в целом, она тревожна, полна ощущением апокалипсиса, полна тревоги тайной. Кузмин на этом фоне полон радости, вот это самое в нём удивительное, даже в самом трагическом стихотворении «И мы, как Меншиков в Берёзове, читаем Библию и ждём» есть какая-то идиллическая, кроткая смиренность, какая-то покорность судьбе. Может быть, это гармоническое мирозерцание проистекало отчасти от того, что композиторское в нём было сильнее поэтического. Он всегда слышал какую-то гармонию мира.

«Александрийские песни» породили множество довольно ярких подражаний. Они ввели в русскую поэзию XX века тему Востока с его безусловной гармонией, и главное, как ни странно, с отсутствием времени, потому что действительно время в поэзии Кузмина как бы

**не движется.** Между Александрией I века и XX века нет никакой принципиальной разницы. Все то же самое, люди те же самые. И вот эта александрийская мудрость (он всё время повторяет, что Александрия — мудрый город) как раз и заключается в том, чтобы время игнорировать, не бояться его, существовать в нём органически. Нужно сказать, что в большинстве текстов удивительное современное звучание. Вот оно, пожалуйста:

Когда я тебя в первый раз встретил,  
не помнит бедная память:  
утром ли то было, днём ли,  
вечером, или позднею ночью.  
Только помню бледноватые щёки,  
серые глаза под тёмными бровями  
и синий ворот у смуглой шеи,  
и кажется мне, что я видел это в раннем детстве,  
хотя и старше тебя я многим.

Кстати, по большому счёту совершенно неважно, к мужчине или к женщине обращены эти стихи. Так оно и звучит, потому что как настоящая мудрость не видит внешних примет, так и настоящая любовь не различает ни возраста, ни пола. «Александрийские песни» стирают абсолютно все границы.

Ты — как у гадателя отрок:  
всё в моём сердце читаешь,  
все мои отгадываешь мысли,  
все мои думы знаешь,  
но знание твоё тут не велико  
и не много слов тут и нужно,  
тут не надо ни зеркала, ни жаровни:  
в моём сердце, мыслях и думах  
всё одно звучит разными голосами:  
«люблю тебя, люблю тебя навеки!»



Это, как ни странно, продолжение, конечно, пушкинской традиции, потому что это именно Пушкин с его миром и гармонией, которые совершенно не отменяют его внутренней трагедии. Эти трагедии случаются, но на фоне мировой гармонии это всё довольно ничтожно. Мы все понимаем, что мир в основе своей гармоничен и прекрасен. Конечно, Кузьмин наследует не только «Песням западных славян» с их замечательными дольниками. В основном он наследует ещё и поздней анакреонтической лирике Пушкина: «Мы сдвоились меж собой, / Мы точь-в-точь двойной орешек / Под единой скорлупой». Интонация та же самая, интонация радостной близости и уюта. То, что эта пушкинская анакреонтика нашла в Кузьмине единственного продолжателя, особенно радостно, потому что русская поэзия с радостью почти не работает. Сплошная печаль и тоска. «И Музе я сказал: «Гляди! Сестра твоя родная!», — говорит Некрасов, глядя на избиваемую крестьянку. А Музу Кузьмина никто не бьёт, она порхает себе и цветы нюхает.

Когда утром выхожу из дома,  
я думаю, глядя на солнце:  
«Как оно на тебя похоже,  
когда ты купаешься в речке  
или смотришь на дальние огороды!»  
И когда смотрю я в полдень жаркий  
на то же жгучее солнце,  
я думаю про тебя, моя радость:  
«Как оно на тебя похоже,  
когда ты едешь по улице людной!»  
И при взгляде на нежные закаты  
ты же мне на память приходишь,  
когда, побледнев от ласк, ты засыпаешь  
и закрываешь потемневшие веки.

Вот это безгрешный эротизм, который заливает все это пространство, как солнечный свет. Если уж под занавес искать что-нибудь самое веселое, самое милое:

Что ж делать,  
что багрянец вечерних облаков  
на зеленоватом небе,  
когда слева уж виден месяц  
и космато-огромная звезда,  
предвестница ночи —  
быстро бледнеет,  
тает  
совсем на глазах?  
Что путь по широкой дороге  
между деревьев мимо мельниц,  
бывших когда-то моими,  
но променённых на запястья тебе,  
где мы едем с тобой,  
кончается там за поворотом  
хотя б и приветливым  
домом  
совсем сейчас?  
Что мои стихи,  
дорогие мне,  
так же как Каллимаку  
и всякому другому великому,  
куда я влагаю любовь и всю нежность,  
и лёгкие от богов мысли,  
отрада утр моих,  
когда небо ясно  
и в окна пахнет жасмином,  
завтра  
забудутся, как и все?

Что перестану я видеть  
твое лицо,  
слышать твой голос?  
Что выпьется вино,  
улетучатся ароматы  
и сами дорогие ткани  
истлеют  
через столетья?  
Разве меньше я стану любить  
эти милые хрупкие вещи  
за их тленность?

Странно, что Цветаева в это же время утверждает, что её стихам «настанет свой черёд, как драгоценным винам», и это её утешает. Кузмину, наоборот, очень нравится, что и вина выпьются, и стихи забудутся, и ткани истлеют. Вот эта тленность ему мила, как ни странно, потому что, если бы это не было таким кратковременным, если бы за браслеты на запястьях не были бы проданы рощи, эти рощи не были бы так милы.

Кузмин воспринимает это всё как нормальный, прекрасный ход вещей. Может быть, именно благодаря этому эти хрупкие странные стихи прошли совершенно невредимыми сквозь всё кошмары XX века. До сих пор мы их читаем, их помним. Кушнер вспоминает, что самая счастливая книжная покупка в его жизни — это купленные на первую зарплату «Александрийские песни» Кузмина в знаменитом «Букинисте» на Литейном. Ни одна книга не принесла ему столько радости. Просто нести их домой, поставить на полку. И действительно, от самого факта, что Кузмин присутствует рядом с нами, становится как-то уютнее и радостнее жить. Не этого ли мы ждём от всякой настоящей поэзии?

В наше время гомосексуальность особенным грехом не считается. В чём именно греховность? В том, что он не испытывает тревоги, вины, стыда? Неужели грешно наслаждаться и радоваться жизни на фоне надвигающейся катастрофы?

Нет, совсем не грешно. Скажу больше, может быть, в том, чтобы радоваться жизни на фоне надвигающейся катастрофы, есть какой-то особенный подвиг. В том, чтобы ощущать тревогу, вину и грех, нет никакой заслуги, это мы сами слишком хорошо умеем. А вот извлекать из жизни радость и смысл умели немногие.

Тут ведь в чём проблема? Сама по себе гомосексуальность — проблема довольно дутая. Это ещё Веничка Ерофеев писал в «Москва — Петушки», помните? «У публики ведь что сейчас на уме? Один гомосексуализм. Ну, ещё арабы на уме, Израиль, Голанские высоты, Моше Даян. Ну, а если прогнать Моше Даяна с Голанских высот, а арабов с иудеями примирить? — что тогда останется в головах людей? Один только чистый гомосексуализм». Это очень справедливое мнение.

Почему гомосексуализм всех так волнует, особенно сегодня в России? Потому что в России существует культ нормы, нормальности. Эта норма определяется только вкусами большинства. Есть культ большинства, и любовью надо заниматься как большинством, а если случилось тебе полюбить существо своего пола, не важно, мальчика или девочку, то это девиация. Что очень важно для России: тебе даже не обязательно менять ориентацию, ты не должен перековываться, но ты должен всё время исходить слезами, страдать, стыдиться, разнообразно каяться. Кстати говоря, сам по себе гомосексуализм был довольно распространён в русской культуре. Как минимум бисексуален был главный идеолог русской государственности Константин Леонтьев. Гомосексуальность довольно широко была распространена в среде самых кондовых патриотов. Одним из идеологов русского патриотизма был, например, Евгений Харитонов, уж такой, казалось бы, гомосексуалист, что дальше некуда, а именно он всё время говорит о необходимости сильного государства, жестокого угнетения. Видимо, это его особым мазохистским образом возбуждает. Но ужас именно в том, что от русского гомосексуалиста и вообще от русского отклонения — неважно, какое оно: еврей, толстый, очкастый — всё время требуется,

чтобы оно мучилось и каялось от того, что он не вписывается в парадигму большинства.

Это на самом деле довольно мерзкая точка зрения. Может быть, именно поэтому Кузмин и смотрится так вызывающе на фоне русской культуры, что он не кается, он чувствует себя в своём праве. Постепенно ему это стали прощать и даже любить за это. В парадигму кающегося гомосексуалиста он не вписывается совсем. Даже, мне кажется, за эту внутреннюю силу разнообразные русские гомофобы стали его постепенно уважать. Вывод здесь только один: если ты умеешь органично существовать в своей ориентации, весе или цвете волос, тебя постепенно перестанут травить, начнут любить и даже немного преклоняться.

Нам предстоит поговорить о самой шумной книге 1909 года. Я думаю, по большому счёту, что это же и самая шумная публицистическая и философская книга всего русского Серебряного века, а может быть, и всей русской публицистики XX века. Речь идёт о сборнике «Вехи», который был написан большей частью в 1908 году, вышел весной 1909 года и прославился так, что главный российский кадет Милюков объездил много городов России с циклом лекций о «Вехах», и, по воспоминаниям большинства участников сборника, недостатка в слушателях и полемистах у него не было.

Желающих проследить историю этого контекста я отсылаю к довольно занятой статье Вадима Сапова «Вокруг «Вех» (Полемика 1909—1910 годов)», ссылка на неё, кстати, есть и в Википедии. Сборник этот удостоился критической атаки сразу от двух непримиримых и, может быть, наиболее влиятельных мыслителей этой эпохи: от Ленина и от Мережковского, которым очень трудно было на чём-либо сойтись. Но вот на ненависти к «Вехам» они сошлись. Ленин называл «Вехи» «блистательным примером либерального ревизионизма», для Мережковского это тоже, в общем, книга отступническая.

Этот сборник статей об интеллигенции как раз очень объясним типологически. В России после каждой большой революции обязательно происходит сборник ренегатских статей. Это «Вехи»,

это «Смена вех», когда после русской революции сразу несколько евразийцев, мыслителей, которые видят в России прежде всего империю, во главе с Устряловым выпустили сборник, говорящий: «Да, в России произошла революция, но наш долг — покориться Сталину как красному царю». Это и сборники «Из глубины» и, в особенности, «Из-под глыб», сборник 1972 года, где уже появилась прославленная статья Солженицына «Смирение и самоограничение как категории национальной жизни». Видите, интеллигенции надо смиряться и самоограничиваться, а вовсе не устраивать глобальные перемены.

Собственно, многие, в том числе Сергей Франк, один из участников «Вех», вспоминают, что изначально и замысел-то сборника был другим. Гершензон, которому и принадлежит идея, собирался критиковать интеллигенцию с позиции её чрезмерной сложности, удаленности от народа. Остальные в результате стали на неё нападать за её чрезмерную простоту, необразованность, узость. Бердяев нападает, потому что интеллигенция не знает философии и истории. Его статья так и называется — «Философская истина и интеллигентская правда», то есть она показывает всю мелочность интеллигентских правд.

Гершензон в своей статье дописался до того, от чего ему потом пришлось многократно отрещиваться. Эта цитата сопровождает его всю жизнь. Как это ни странно, главным свершением Гершензона в его биографии стала не замечательная книга «Мудрость Пушкина», в которой впервые прослежены главные пушкинские темы, а вот эта пресловутая цитата, в которой сказано: «Каковы мы есть, нам не только нельзя мечтать о слиянии с народом, — бояться его мы должны пуще всех козней власти и благословлять эту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами ещё ограждает нас от ярости народной». Хотя следовало бы, конечно, проследить эту нехитрую разводку, ведь совершенно очевидно, что власть одной рукой заграждает, а другой науськивает, делает всё для народной ярости и натравливает этот самый народ на интеллигенцию, хотя раньше ничего подобного бы не произошло.

«Вехи» хороши одним — они осмысливают сам феномен русской интеллигенции, который прежде фундаментального осмысления не получал. Гершензон совершенно справедливо в своей статье указывает, что революция была в основном не народной. Революция была интеллигентской. Именно Пётр I, отец русской интеллигенции и начало её воплощения, прорубил окно в Европу, из которого к нам идёт, как пишет Булгаков в своей статье, «то ядовитый, то живительный воздух». Чем он ядовит — отдельная статья, заслуживающая особого рассмотрения.

Непосредственный повод к дискуссии об интеллигенции обозначен тем же Булгаковым в статье «Героизм и подвижничество», как он пишет, в размышлениях о религиозной природе русской интеллигенции: «Россия пережила революцию. Эта революция не дала того, чего от неё ожидали. Положительные приобретения освободительного движения всё ещё остаются, по мнению многих, и по сие время по меньшей мере проблематичными. Русское общество, истощенное предыдущим напряжением и неудачами, находится в каком-то оцепенении, апатии, духовном разброде, унынии». Кажется, прямо как вчера всё написано. «Русская государственность не обнаруживает пока признаков обновления и укрепления, которые для неё так необходимы, и, как будто в сонном царстве, всё опять в ней застыло, скованное неодолимой дремой. Русская гражданственность, омрачаемая смертными казнями, необычайным ростом преступности и общим огрубением нравов, пошла положительно назад. Русская литература залита мутной волной порнографии и сенсационных изделий». Святая правда, и применительно к нынешнему моменту тоже. «Есть от чего прийти в уныние и впасть в глубокое сомнение относительно дальнейшего будущего России. И, во всяком случае, теперь, после всего пережитого, невозможны уже как наивная, несколько прекраснодушная славянофильская вера, так и розовые утопии старого западничества. Революция поставила под вопрос самую жизнеспособность русской гражданственности и государственности». Насчёт государственности, конечно, никакого вопроса



нет, она вполне себе жизнеспособна, жирна и пухнет, а вот судьба русской гражданственности действительно под вопросом.

В чём же они обвиняют русскую интеллигенцию? Прежде всего в том, что русская интеллигенция оторвалась от жизни народа и от своих корней, она страшно далека, «она вырвалась вперёд», как пишет тот же Гершензон, но в этом своём рывке оторвалась. Она не чувствует, не понимает корней, не осознает главного в русской жизни. А что же есть главное в русской жизни? Оказывается, религиозность. Вот эта религиозность, смирение, глубочайшее нравственное начало — это такое, можно было бы сказать, прекраснодушное, но на самом деле очень расчётливое, умело встраивающееся в струю народничества. Оказывается, сейчас нужно учиться у народа смирению, долготерпению и нравственности.

Вот что советует русскому интеллигенту Гершензон, человек далеко не самый глупый в своей генерации и, уж чего там говорить, наверно, не самый наивный, в своей статье «Творческое самосознание»: «Что делала наша интеллигентская мысль последние полвека? — я говорю, разумеется, об интеллигентской массе. — Кучка революционеров ходила из дома в дом и стучала в каждую дверь: “Все на улицу! Стыдно сидеть дома!” — и всё сознания высыпали на площадь, хромые, слепые, безрукие: ни одно не осталось дома. Полвека толкуются они на площади, голоса и перебраниваясь. Дома — грязь, нищета, беспорядок, но хозяину не до этого. Он на людях, он спасает народ, — да оно и легче и занятнее, нежели черная работа дома.

Никто не жил, — все делали (или делали вид, что делают) общественное дело. Не жили даже эгоистически, не радовались жизни, не наслаждались свободно её утехами, но урывками хватали куски и глотали почти не разжевывая, стыдясь и вместе вождедея, как проказливая собака. Это был какой-то странный аскетизм, не отречение от личной чувственной жизни, но отречение от руководства ею. Она шла сама собою, через пень-колоду, угрюмо и судорожно. То вдруг сознание спохватится, — тогда вспыхивает жестокий фанатизм в одной точке: начинается ругань приятеля

за выпитую бутылку шампанского, возникает кружок с какой-нибудь аскетической целью. А в целом интеллигентский быт ужасен, подлинная мерзость запустения: ни малейшей дисциплины, ни малейшей последовательности даже во внешнем; день уходит неизвестно на что, сегодня так, а завтра, по вдохновению, всё вверх ногами; праздность, неряшливость, гомерическая неаккуратность в личной жизни, наивная недобросовестность в работе, в общественных делах необузданная склонность к деспотизму и совершенное отсутствие уважения к чужой личности, перед властью — то гордый вызов, то покладливость — не коллективная, я не о ней говорю, — а личная».

Такое чувство, что это писала некая коллективная Ульяна Скойбеда. Действительно, что такое? Интеллигенты лезут учить народ! Ты дома у себя порядок наведи, пыль вытри, свари что-нибудь, наведи порядок в собственной личной жизни, а то уже, как Баранов, сожительниц убиваешь! Посмотри на себя! Что это такое, кого и чему ты учишь?! А власть наша целыми днями защищает тебя от ярости народной и не покладая рук обеспечивает тебе нефть и газ!

**Вся аргументация сегодняшнего дня уже абсолютно предсказана в «Вехах». Интеллигенция виновата в том, что образование её последовательно и узко, дома не умеет она навести порядка, не знает философии и не хочет её знать. От народа она оторвалась и, главное, страшно нетерпима к чужому. Нетерпимость! Что же вы такие деспоты по отношению к чужому мнению? Это пишется в России, в которой уже всю процветает столыпинская реакция, а реакция, по точному слову Мережковского, это у нас не наносное, не временное. Это плоть и кость наша. Это слово у нас в собственном смысле неприменимо. Реакция всегда реагирует на что-то, а у нас реакция — основа государственной жизни. Только во время неё что-то и происходит, и делается.**

И вот в 1909 году, когда уже смертные приговоры идут пачками, когда пишется статья Короленко «Бытовое явление», рассказывающая о том, что смертный приговор выносится по отсутствующим, по совершенно ничтожным основаниям, по любому простейшему

оговору, более того, всё политические дела уже идут по трибуналу без малейшего соблюдения формальностей, — в это самое время они призывают к смирению, образованию и наведению порядка в домашней жизни.

Естественно, что когда появилась эта книга — она попала не совсем в то время, когда задумывалась. Прошел как минимум год, как всегда в России бывает, между первым планом издания статей об интеллигенции и выходом самой книги. За эту дельту, за эту разницу общественное негодование успело так сгуститься и в такую апатию, с одной стороны, и в такое негодование, с другой, пришли те, кто мог ещё что-то соображать, что книга, естественно, произвела впечатление пусть не разорвавшейся бомбы, но бомбы, плюхнувшейся в болото. Болото довольно ощутимо чвакнуло.

Проблема в том, что намерения у авторов этой книги были самые добрые. Вообще-то говоря, Александр Исаевич Солженицын, который называл «Вехи» главным свершением русской общественной мысли и им очень часто подражал, замечал: «“Вехи” доходят к нам словно из будущего. Мы ещё до этой книги не дозрели». Не знаю, дозрели или нет, но, в общем, очевидно, что намерения у Гершензона, честнейшего человека, у Сергея Булгакова, глубочайшего философа, и даже у Николая Бердяева, что там говорить, иногда довольно поверхностного человека и страшно многословного, но вместе с тем иногда очень глубокого мыслителя, — намерения у них были добрые. Это была попытка переориентировать интеллигенцию с политической борьбы на, если угодно, антропологическую.

Ясно было, что революция свершается не в политической сфере. Ясно, что настоящая революция должна произойти в сфере духа, морали. Интеллигенции действительно нужно, прежде чем требовать политических свобод, как-то образумиться, может быть, образоваться, подумать, чего она хочет, собственно. Потому что, когда в 1917 году дважды совершился политический переворот, оказалось, что страна совершенно не готова ни к какой свободе. Пролетарию нужна не свобода, а новая бюрократия, которой он

стал с наслаждением заниматься. Тотальная шариковщина, практически поголовная, тоже сидит в головах, и огромное количество интеллигентов оказалось Швондерами. В этом и трагедия, что «Вехи» призывали к абсолютно здоровым, казалось бы, вещам, но призывали они к ним уж очень не вовремя! Наверно, главным адресатом этого воззвания должна была стать всё-таки не интеллигенция. Должно быть, трагедия русской революции всё-таки произошла в огромной степени по вине власти, потому что это власть сделала её неизбежной. Власть сделала всё для того, чтобы у людей не осталось терпения, чтобы у них осталось только чудовищное горячее желание немедленно, любой ценой что-то изменить. Вот в этом-то, собственно говоря, главная трагедия «Вех». По делу всё, казалось бы, верно, а вот по исполнению, атмосфере и адресату, к сожалению, всё только порочит эту славную идею.

Список авторов достаточно известен, и все эти авторы — люди заслуженные. Интересно лишь, что, например, Пётр Бернгардович Струве, автор замечательной статьи «Интеллигенция и революция», названием которой спустя 9 лет воспользовался Блок, в прошлом из марксистов. Конечно, из легальных, осторожных марксистов, но, безусловно, он тоже верил в те же социальные преобразования. Все эти авторы, даже Сергей Булгаков, даже Изгоев (Ланде), автор статьи «Об интеллигентной молодёжи», — всё они долго имели вполне революционные иллюзии. Ужас в том, что «Вехи» вызваны не благородным желанием притормозить интеллигенцию, задуматься о её природе. Вызваны они, к сожалению, естественным и банальным капитулянтством. Один раз не получилось, давайте теперь никогда. И ровно теми же чувствами вызвана статья Солженицына после катастрофы русской оттепели 60-х годов «Смирение и самоограничение как категории национальной жизни». Помилуйте, к какому смирению призывает он страну, которая вся тотально смирилась, где ни одного голоса против нет? Нет, нужно смирение, интеллигенция забылась, замечталась!

Нужно сказать, что интеллигенцию потому так много порочат, что она, по сути дела, в России единственное реально действующее

лицо исторического процесса. Больше не к кому обращаться. Что, к пролетариату? Крестьянству? Какова их роль в происходящем? Абсолютно правы Бердяев и Гершензон, это была революция интеллигентская. А кто ещё её мог делать? Некоторые образцы сознательных пролетариев, которых очень быстро начали забивать в ссылках, каторге и полицейских участках? Да, небольшое количество этих пролетариев, которые ещё не вымерли от туберкулеза, пыталось что-то делать, как-то организовать. Но в основном русскую революцию, что говорить, сделала интеллигенция. А что в России сделала не интеллигенция, позволительно спросить? И почему надо вечно говорить, что интеллигенция оторвалась от народа? На этом построены и «Вехи», и «Смена вех», и «Из-под глыб». Она оторвалась от него просто в силу того, что она его лучшая часть. У нас же всегда говорят: отличник, задавака, зазнайка, он оторвался от основной массы класса. Конечно, оторвался, потому что у него пятерки, а у него тройки, но надо ли его ругать за этот отрыв? Почему нужно вечно порицать интеллигенцию, лучшую, самую сообразительную, самую быструю часть общества, за недостаток смирения? У нас этого смирения полна страна! И особенно это в 1909 году, конечно, было ощутимо.

Другие авторы этого сборника, пожалуйста. Кистяковский, автор, пожалуй, единственной взвешенной статьи «В защиту права», говорящей о том, что правосознания у русской интеллигенции нет. Позвольте, какое же может быть правосознание у неё, когда оно отсутствует у власти, когда власть абсолютно любые нормы права игнорирует и гнобит своих противников? Конечно, главная катастрофа здесь, как уже было сказано, это статья Гершензона «Творческое самосознание», которая прямым текстом говорила, что до творческого самосознания Россия ещё не доросла. А до чего она доросла на самом деле, страшно сказать. До долготерпения, до симфонии с властью. И поэтому-то, собственно говоря, так трагична была судьба большинства авторов сборника. Кто-то покинул Россию на «Философском пароходе», кто-то оказался в эмиграции, но всё они так или иначе оказались жертвами большевизма. Поче-

му? Только ли потому, что Ленин возненавидел этот сборник? Да, отчасти поэтому, но главным образом потому, что проповедь смирения в гниющем обществе — катастрофа. И когда на твоих глазах всё лучшее, что в этом обществе есть, втаптывают в грязь, негоже становиться на сторону государственных реакционеров. Негоже призывать к самоограничению, самообразованию и религиозному смирению там, где на твоих глазах топчут любую человечность. Если бы в России неудавшаяся, убогая, во многом самоуверенная революция 1905 года закончилась реальными сдвигами, а не той карманной Думой, на которую возлагалось столько надежд, кошмаров 1917 года попросту бы не было, а также кошмаров последовавшего за этим террора. Не надо доводить до последнего. К сожалению, авторы сборника «Вехи» этого ещё не понимали.

Тут прозвучал вопрос, была ли аналогичная книга после 1917 года? Была, и я об этом сказал. Это «Смена вех», в которой было уже не семь, а шесть авторов, вышедшая в Праге в 1921 году. До сих пор неясно, в какой степени она была инспирирована большевиками, а в какой степени Устрялов действовал самостоятельно. Кстати, он ведь вернулся в Советский Союз, этот глава сменовеховцев, и был тут расстрелян, как и другой евразиец, я думаю, лучший русский литературный критик XX века Святополк-Мирский, чья знаменитая цитата о типичности была впоследствии присвоена Маленковым. Самого автора расстреляли, а цитатами пользовались. Мирский был гениальным критиком. Нужно сказать, что всё сменовеховцы, и евразийцы, которым был близок и Сергей Эфрон, идеологически Цветаева и Алексей Толстой, были не бездарные люди, люди довольно глубокие. Они первыми признали, что государственный переворот, совершившийся в России, — это поворот не к свободе, а к империи. Это очень точные слова. Вопрос в другом: надо ли приветствовать этот поворот? С евразийской точки зрения — надо, конечно, для России органична имперская форма, Сталин — это красный царь. Вот из этого исходило русское сменовеховство. Интеллигенция, конечно, требует свободы, но она ничего не понимает, а нам надо переориентировать

интеллигенцию на имперскую идею. Евразийство сейчас очень модно, кстати, к евразийству был очень близок идеологически (не организационно) и Ильин, которого так часто цитирует сегодня российское чиновничество. Луначарский писал, что «интеллигенция постепенно примирилась с очевидно неотвратимой бедой, какой являлась для её большинства столь неудобная революция. К сожалению, она толком не разобралась, и никакие последующие явления и грехи интеллигентского Содома не искупаются интеллигентскими праведниками». Под праведниками он понимает сменовеховцев. Ему кажется, что это как раз и есть настоящие патриоты. Они признают родину любой.

Надо сказать, что сменовеховский сборник был одной из настольных книг Ленина. До 1922 года, когда Ленин ещё читал, он неоднократно к этой книге обращался, в общем, там есть одобрительные его заметки. Другое дело, что Ленин, конечно, не разделял имперской ориентации сменовеховцев, но то, что надо быть с большинством, с родиной, чего бы они ни делала, — это ему очень понравилось.

### Почему граница проходит между народом и интеллигенцией, а не между носителями ценностей, как у Акунина?

Это как раз совершенно очевидно. Субъективно, понимаете, граница может проходить между разными интеллигентами, условно говоря, между интеллигентами, для которых превыше всего западнические идеалы, и теми, для кого близки славянофильские. Многие, самые наглые, пытаются границу провести именно здесь. «Вы же понимаете, что Достоевский наш, он с нами! И Пушкин наш, потому что он написал “Клеветникам России”! И даже Герцен наш, потому что он был славянофил! А с вами только Акунин и Иртеньев».

Конечно, граница проходит не здесь. Граница проходит между людьми с убеждениями и людьми с конъюнктурой, в этом-то,

собственно, и проблема. И как это ни ужасно звучит, но люди, которые выступили в «Вехах», может быть, сколь угодно они были искренними, но момент конъюнктуры в издании этого сборника был, потому что они в один голос запели с проповедниками кнута и самовластия. Они запели в один голос с проповедниками капитуляции. Твоя личная искренность не отменяет твоего желания подпевать государству в тот момент, когда оно кованым сапогом растаптывает идеалы свободы. Я абсолютно убежден, что в выходе «Вех» было желание стать идеологами новой власти. Зачем вам какие-нибудь ваши полицейские? Мы, мы хотим стать вашими идеологами! Мы научим вас красиво оправдывать реакцию! Этот момент конъюнктуры там, к сожалению, был. И Солженицын — ведь он тоже всегда хотел не просто бороться с властью. В какой-то момент он хотел быть идеологом этой власти, поэтому он написал «Письмо вождям Советского Союза». Сахаров небось «Письма вождям Советского Союза» не писал, потому что он был от них отдельно, а Солженицын был не просто в оппозиции. Он хотел быть одним из вождей Советского Союза, как это ни ужасно звучит. Именно поэтому сборник «Вехи» представляется мне прежде всего аморальным явлением. Об идеологии можно спорить потом.

А в следующий раз мы с вами поговорим о явлении не в пример более радужном — о Надежде Бучинской, более известной как Тэффи.



«Юмористические рассказы»,  
1910

Тэффи, Надежда Александровна Бучинская, в девичестве Лохвицкая, дебютировала довольно поздно — в 1901-м, когда было ей уже больше 25 лет. Но она считала неприличным печататься, когда её сестра Мирра Лохвицкая, романтическая поэтесса, рано умершая от туберкулеза, всю семейную литературную славу перетянула на себя.

Тэффи всегда печаталась под псевдонимом, который она почерпнула из старой английской сказки, и почему-то так это пришло, что женщину эту, вполне серьёзную, грустную, даже в некоторых отношениях трагическую, никто уже иначе и не называл. Но как она пишет сама в воспоминаниях о Мережковских: очень нескоро я перестала быть для них «этой Тэффи» и стала просто Тэффи.

Когда Николая II спрашивали, кого из литераторов хотел бы он пригласить выступить на трехсотлетию дома Романовых или поучаствовать в соответствующем сборнике, он ответил: «Никого не надо, одну Тэффи». Она была любимым автором Николая, любимым автором Бунина, весьма высоко ценили её и в советской России, потому что её сборники продолжали переиздаваться в издательстве «ЗИФ» (Земля и фабрика), не принося ей ни копейки. Естественно, писалось обязательное предисловие о том, что вот раньше была такая обличающая сатира, а по сути дела, сатирик обличал только сам себя, поскольку он был мещанином. Вот теперь случилась революция, и у нас есть другая, наша советская сатира,

но мы можем оглянуться на старую с лёгким чувством ностальгии и снисхождения.

Нужно сказать, что Тэффи — это совершенно особый юмор, как и совершенно особым был весь юмор «Сатирикона», основанного Аркадием Аверченко. Аверченко умудрился привлечь к сотрудничеству самых одарённых людей, включая, кстати, даже Маяковского, который, невзирая на весь свой нонконформизм, на весь свой протест против общества, в популярнейшем буржуазном журнале весьма охотно печатался. Правда, без разбивки на лесенку, уж там от него потребовали хотя бы приличной стихотворной внешности. Тэффи, Саша Чёрный, Аркадий Бухов, Куприн с пародиями, практически всё крупнейшие поэты и даже Бунин иногда и уж, конечно, Грин с замечательными рассказами — всё находили у Аверченко гонорар и гостеприимный кров. Всех он как-то умудрялся вовлечь в жизнь лучшего и главного русского даже не сатирического, даже не юмористического, а просто литературного журнала. Но в чём же была принципиальная новизна аверченковской сатиры? Об этом написано очень мало. Очень многие, кстати, писали о том, что в эпоху, когда в литературе царствовала мрачность, убийства, большая эротика, когда в юмористике единственной дозволенной темой была тёща, Аверченко вдруг внёс в литературу запас своей южной, харьковской, своей прекрасной жизнерадостности. Когда я, кстати, спросил Фазиля Искандера, тоже южанина, почему российские сатирики и юмористы, начиная с Гоголя, сплошь южане, приехавшие на север, он ответил очень справедливо: «А что ещё делать южанину, приехавшему оттуда, где всё друг другу рады, на севере, где каждый друг друга встречает болезненной гримасой. Юмор здесь становится единственной самозащитой».

Нужно сказать, что юмор Аверченко — это действительно своего рода самозащита. Я рискну сказать, что юмор не социальный, не ситуативный, не словесный даже, это юмор онтологический, рискнул бы я сказать, юмор абсурдистский, потому что сомнению, высмеиванию подвергаются самые основы бытия. И Тэффи очень хорошо туда вписалась. Потому что Тэффи пишет о том, как, в сущности,

всё смешно, как всё абсурдно. Как жалки и абсурдны попытки дуры казаться демонической женщиной, попытки бездари казаться талантом. Она высмеивает и жалеет человеческую природу, которая вечно пыжится вместо того, чтобы чувствовать глубоко и искренне.

Я для того, чтобы продемонстрировать стиль Тэффи, то, что Саша Чёрный называл тайной смеющихся слов, процитирую, пожалуй, единственный её рассказ, который весь вмещается в две минуты чтения и который являет нам ту удивительную смесь сарказма, брезгливости легкой, насмешки и любви, которая живёт в произведениях Тэффи. Это самый её знаменитый рассказ «Проворство рук»:

«В дверях маленького деревянного балаганчика, в котором по воскресеньям танцевала и разыгрывала благотворительные спектакли местная молодёжь, красовалась длинная красная афиша: «Специально проездом, по желанию публики, сеанс грандиознейшего факира из чёрной и белой магии. Поразительнейшие фокусы, как то: сжигание платка на глазах, добывание серебряного рубля из носа почтеннейшей публики и прочее вопреки природе».

Из бокового окошечка выглядывала голова и печально продавала билеты. Дождь шёл с утра. Деревья намокли, разбухли, обливаясь серым мелким дождём покорно и не отряхиваясь. У самого входа пузырилась и булькала большая лужа. Билетов было продано только на три рубля. Стало темнеть. Печальная голова вздохнула, скрылась, и из дверей вылез маленький облезлый господин неопределённого возраста. Придерживая двумя руками пальто у ворота, он задрал голову и оглядел небо со всех сторон.

— Ни одной дыры! Всё серо! В Тимашеве прогар, в Щиграх прогар, в Дмитриеве прогар... В Обояни прогар... Где не прогар, я спрашиваю. Судье почетный билет послан, голове послан, господину исправнику... Пойду лампы заправлять.

Он бросил взгляд на афишу и оторваться не мог.

— Что им ещё нужно? Нарыв на голове, что ли?

К восьми часам стали собираться. На почётные места или никто не приходил, или посылали прислугу. На стоячие места пришли какие-то пьяные и сразу стали грозить, что потребуют денег

“

Когда Николая II спрашивали, кого из литераторов хотел бы он пригласить выступить на трехсотлетию дома Романовых или поучаствовать в соответствующем сборнике, он ответил: «Никого не надо, одну Тэффи».

”

обратно. К половине десятого выяснилось, что больше не придёт никто. Те, которые сидели, громко и определённо ругались, оттягивать дальше было просто опасно. Фокусник напялил длинный сюртук, с каждой гастролью становившийся всё шире, вздохнул, перекрестился, взял коробку с таинственными принадлежностями и вышел на сцену. Несколько секунд он стоял молча и думал:

«Сбор четыре рубля, керосин шесть гривен, помещение восемь рублей. Головин сын на почётном месте — пусть себе, но как я уеду и на что буду кушать, я вас спрашиваю. Почему пусто? Я бы сам валил толпой на такую программу».

— Бррраво! — заорал один из пьяных. Фокусник очнулся. Зажёг на столе свечку и сказал:

— Уважаемая публика! Позволю предпослать вам предисловие. То, что вы увидите здесь, не есть что-либо чудесное или колдовство, что противно нашей православной религии или даже запрещено полицией. Этого на свете даже совсем не бывает. Нет! Далеко не так! То, что вы здесь увидите, не что иное, как проворство рук. Даю вам честное слово, что никакого колдовства здесь не будет. Сейчас вы увидите появление крутого яйца в совершенно пустом платке.

Он порхнул в коробке и вынул свёрнутый в комочек пёстрый платок. Руки его тряслись.

— Извольте убедиться, что платок совершенно пуст. Вот я его встряхиваю.

Он встряхнул платок и растянул его руками.

«С утра одна булка и стакан чая без сахара. А завтра что?» — думал он.

— Можете убедиться, что никакого яйца здесь нет.

Публика зашевелилась, вдруг один из пьяных загудел:

— Врёшь! Вот яйцо.

— Где? Что? — растерялся фокусник.

— А к платку на верёвке привязано.

— С той стороны, — закричали голоса. — На свечке просвечивает.

Смущённый фокусник перевернул платок. Действительно на шнурке висело яйцо.

— Эх ты! — заговорил кто-то уже дружелюбно. — Тебе бы за свечку зайти, так незаметно бы было. А ты вперёд залез! Так, братец, нельзя.

Фокусник был бледен и криво улыбался.

— Это действительно, — сказал он. — Я, впрочем, предупреждал, что это не колдовство, а проворство рук. Извините, господа... — голос у него пресекался и задрожал.

— Да ладно! Валяй дальше!

— Приступим к следующему поразительному явлению, которое покажется вам ещё удивительнее. Пусть кто-нибудь из почтеннейшей публики одолжит мне свой носовой платок.

Публика стеснялась. Многие уже было вынули, но, посмотрев внимательно, поспешили спрятать. Тогда фокусник подошёл к сыну городского головы и протянул дрожащую руку.

— Я бы, конечно, взял и свой платок, так как это совершенно безопасно, но вы можете подумать, что я что-то подменил.

Сын головы дал свой платок, и фокусник встряхнул его.

— Прошу убедиться, совершенно целый платок.

Сын головы гордо смотрел на публику.

— Теперь смотрите, этот платок стал волшебным. Теперь я свёртываю его трубочкой, подношу к свечке и зажигаю. Горит. Отгорел весь угол. Видите?

Публика вытянула шею.

— Верно! — закричал пьяный. — Паленым пахнет.

— А теперь я сосчитаю до трёх и — платок будет опять целым. Раз! Два! Три! Извольте убедиться!

Он гордо и ловко расправил платок.

— А-ах! — ахнула публика.

Посреди платка зияла огромная палёная дыра.

— Однако! — сказал сын головы и засопел носом. Фокусник приложил платок к груди и заплакал.

— Господа! Почтеннейшая публика... Сбору никакого!.. Дождь с утра... Куда ни попаду, везде. С утра не ел... не ел — на булку копейка!

— Да ведь мы ничего! Бог с тобой! — кричала публика.

— Разве мы звери! Господь с тобой.

Фокусник всхлипывал и утирал нос волшебным платком.

— Четыре рубля сбору... помещенье — восемь...

Какая-то баба всхлинула.

— Да полно тебе! О, Господи! Душу выворотил! — кричали кругом.

В дверь просунулась голова в клеёнчатом капюшоне.

— Это что? Расходись по домам!

Все встали, вышли, захлюпали по лужам.

— Я вам что, братцы, скажу, — вдруг ясно и звонко сказал один из пьяных.

Все приостановились.

— Ведь подлец народ пошёл. Он с тебя деньги сдерёт, он у тебя же и душу выворотит. А?

— Вздуть! — ухнул кто-то во мгле.

— Именно вздуть. Кто со мной? Марш! Безо всякой совести народ... Деньги плочены некраденые... Ну, мы тебе покажем! Жжива...»

Вот, собственно, эта «Жжива» через два «ж», это «Вздуть! — ухнул кто-то во мгле», это «яйцо к платку на верёвке привязал» — это именно секрет смеющихся слов, стилистически очень тонкая игра, которая и открывается-то не сразу. Понятно, что Тэффи очень свободно совмещает и комбинирует слова из абсолютно разных языковых пластов, неологизмы, канцеляризмы, какие-то милые детские вульгаризмы. Все это у неё образует единый горячий поток. Но прелесть, конечно, не в этой лексической игре, которая всякому талантливому автору после Чехова должна уже гораздо легче даваться. Прелесть в особенности взгляда на жизнь, который у Тэффи есть. Именно в удивительном сочетании лёгкой брезгливости, потому что все вокруг дураки, и глубочайшего сострадания. Тэффи написала очень много, и наиболее серьёзный текст её появился уже в эмиграции. Потому что в эмиграции появилось больше поводов всех жалеть и при этом всех

презирать. Конечно, лучшая книга о русской эмиграции — это сборник её фельетонов «Городок», где городок, давший заглавие книге, — эта прелестная характеристика русского Парижа, маленького городка внутри огромного Парижа, она остаётся абсолютно справедливой и в наши дни, но с той ещё разницей, что очень многие сегодня живут эмигрантами в собственной стране. Точно так же не чувствуют себя на месте. Точно такие же вечные разговоры: «Ке фер? Фер-то ке». Вот именно после Тэффи вошло «фер-то ке?», «делать-то что?». Это общее отсутствие почвы и невозможность наладить коммуникацию какую-то внутри этого одиночества у героев Тэффи доходит до того, что герои её привязываются к мухе, привязываются к куску сургуча, который человек вывез из России, и всю жизнь этот невидимый таинственный друг рядом с ним провёл, а теперь вдруг потерялся. Вот этот апофеоз одиночества, когда не хватает мухи, к которой привязался, это только Тэффи могла бы написать. **Практически все сохранившиеся у нас мемуарные свидетельства о ней, кто бы о ней ни вспоминал, самые желчные люди, вспоминают Тэффи как ангела. И поэтому, когда мы думаем о её последних годах, отравленных и болезнью, и бедностью, мы должны с ужасом признать, что эта женщина была, наверное, самым мужественным и сдержанным человеком в эмиграции.** Мы не услышали от неё ни одного худого слова. Расставшись с дочерьми, которые жили отдельно и жили совершенно другой жизнью, давно расставшись с мужем, живя, в общем, без постоянного заработка, пробавляясь эмигрантскими фельетонами и изредка публичными чтениями, Тэффи была одной из очень немногих, кто даже на секунду не подумал о соблазне возвращения. Когда в 1945 году всем эмигрантам было широким жестом возвращено гражданство и сталинский эмиссар Константин Симонов почти уговорил Бунина вернуться, Тэффи он даже не пытался уговаривать. Потому что про неё почему-то всем с самого начала было понятно, что она с советской властью стилистически несовместима. И чтобы уж не заканчивать на грустной ноте, повспоминаем немножко из всемирной истории,



обработанной «Сатириконом», из гениального абсолютно текста, в котором Тэффи написала самую лучшую часть, написала она Рим, Грецию, Ассирию, вообще Античность, всю древнюю историю. Посмотрим, как это выглядело. Кстати говоря, тут многое очень ушло в язык.

«На Иране жили народы, название которых оканчивалось на «яне»: бактрияне и мидяне, кроме персов, которые оканчивались на «сы». Бактрияне и мидяне быстро утратили своё мужество и предались изнеженности, а у персидского царя Астиага родился внук Кир, основавший персидскую монархию.

Войдя в возраст, Кир победил лидийского царя Крёза и стал жарить его на костре. Во время этой процедуры Крёз вдруг воскликнул:

— О, Солон, Солон, Солон!

Это очень удивило мудрого Кира.

— Подобных слов, — признался он друзьям, — я ещё не слышал от жарящихся.

Он поманил Крёза к себе и стал расспрашивать, что это значит. Тогда Крёз рассказал, что его посетил греческий мудрец Солон. Желая пустить мудрецу пыль в глаза, Крёз показал ему свои сокровища и, чтобы подразнить, спросил Солона, кого он считает самым счастливым человеком на свете. Если б Солон был джентльменом, он бы, конечно, сказал «вас, ваше величество». Но мудрец был человек простоватый и недалёкий и ляпнул, что «прежде смерти никто не может сказать про себя, что он счастлив». Так как Крёз был царь развитой не по летам, то тотчас понял, что после смерти люди разговаривают редко, так что похвастаться своим счастьем не придётся, и очень на Солона обиделся. История эта сильно потрясла слабонервного Кира. Он извинился перед Крёзом и даже не стал его дожаривать».

Вот, собственно говоря, только в этом изложении замечательном уж видно, до какой степени Тэффи и ужасается жестокости и абсурду мира, и как всё-таки она мягко и снисходительно прикасается к этому.

«Древние персы вначале отличались мужеством и простотою нравов. Сыновей своих учили трём предметам: ездить верхом, стрелять из лука и говорить правду. Молодой человек, не сдавший экзамена по этим предметам, не принимался на государственную службу. Мало-помалу персы стали предаваться изнеженному образу жизни. Перестали ездить верхом, забыли, как стрелять из лука, и, праздно проводя время, только резали правду-матку. Вследствие этого Персидское государство быстро пришло в упадок. Прежде персидские юноши ели только хлеб и овощи. Развратясь и разнежась (330 г. до Р.Х.), они потребовали супу. Этим воспользовался Александр Македонский и завоевал Персию».

Вот, понимаете, то, как Тэффи работает со штампом, она же обрабатывает гимназический учебник: «предались изнеженности», «говорить правду» и так далее — она обрабатывает штампы. Но то, как она подходит к этим штампам, тоже любовно по-своему, это как раз вызывает у читателя глубочайшую благодарность и нежность. И в общем, если сейчас посмотреть на русскую литературу не только 1910-го, а всех десятых годов, становится понятно, что по-настоящему готова к грядущим катастрофам была одна Тэффи, которая всё про человечество понимала и продолжала его любить. Может быть, поэтому только из неё и получился настоящий писатель русской эмиграции. Не считая, конечно, ещё Бунина, который так боялся смерти, и чем дальше, тем больше, что ближе к смерти писал всё лучше.

Тут был вопрос про последние годы жизни Тэффи. Тэффи умерла в 1952 году, в глубокой уже старости, и не теряла бодрости духа до последнего момента. В частности, известна её записка другу её литературному Борису Филимонову, это тоже перефразировка библейского уже штампа: «Нет большей любви, как кто отдаст морфий другу своему». Действительно поделился Филимонов морфием, потому что она очень страдала от болей в костях и суставах. Пожалуй, дружба с Филимоновым — это самое доброе, самое яркое воспоминание её последних дней. Она его пережила, к сожалению. Переписка с Буниным продолжалась почти до самого конца жизни обоих, они и умерли оба почти одновременно. Отчасти, конечно, радовало её то,

что её продолжают знать и переиздавать в Советском Союзе, за что она опять ни копейки не получала. Она писала довольно много автобиографических очерков, и вот что удивительно... Сейчас «Прозаик» издал довольно толстый том автобиографических этюдов Тэффи. В них поражает то, что она в старости не смягчилась. Не озлобилась, но и не смягчилась. Понимаете, обычно читаешь какую-то старческую сентиментальность, какую-то доброжелательную робкую болтовню. Все прежние оценки, прежняя зоркость — куда что делось? Два человека не смягчились: Бунин, который продолжал писать с той же убийственной точностью, и Тэффи, которая продолжала так же упорно раздавать совершенно нелицеприятные оценки. Вот её очерк о Мережковских, о том, что они были не совсем люди, что их живые люди совершенно не интересовали, что в романах Мережковского действуют не люди, а идеи. Это сказано не очень точно и даже, пожалуй, жестоко, но она так думала, она так видела. Об Алексее Толстом замечательный очерк: «Алёшка, Алёшка, ни капельки-то ты не изменился». Это написано с абсолютной беспощадностью — Тэффи видела, как он врал, в какого он вырос чудовищного конформиста в СССР, но за талант прощала и любила, и говорила о том, что всё Алёшку любили. То есть и любовь, и зоркость никуда не делись. Помните, Фитцджеральд говорил: «Самое трудное — совмещать в голове две взаимоисключающие мысли и при этом действовать». Вот Тэффи умудрялась сочетать взаимоисключающие вещи. Вот эта невероятная зоркость — и всё-таки любовь, всё-таки снисхождение. Это, наверное, потому, что и все люди ей, красавице, сказочно одарённой, представлялись не очень счастливыми, мелковатыми. Это та высота взгляда, которую одарённый человек может себе позволить. И поэтому вот так приятно о ней думать.

**Есть ли в таком случае нечто общее между Кузминым и Тэффи? Оба концентрировались на радостях жизни**

Оно есть, конечно, и даже они дружили. Кузмин, он же тоже утешитель, в нём не было морального ригоризма этого, очень

свойственного русской литературе. Он людей жалел. И Тэффи жалела. В них вот нет этой непримиримости. В них нет этой злобы. Потому что Кузмин же — старообрядец, он христианская душа, и невзирая на всё его грехи, на всё его увлечение куртуазным веком, в нём очень много христианства. В нём очень много изначального милосердия к человеку. И в Тэффи этого очень много. Я думаю, что вот только они и были настоящими христианами. Он, который всю жизнь страдал от всеобщего осуждения, и она, которая всю жизнь очень жестоко страдала от обсессивно-компульсивного синдрома, этот постоянный подсчет окон, это то, что описала подробно Одоевцева, считывание примет постоянное. Она страдала от этого, как все тонко организованные люди. Но при всем при этом в основе, конечно, их мировоззрения, и у Кузмина, и у неё, лежит глубочайшее сострадание ко всем. И между прочим, что ещё важно, оба певчие птицы. И Кузмин, и она — пионеры авторской песни в России, ведь несколько авторских песен под гитару первой сочинила именно Тэффи, ещё в 1907 году, до всякого Вертинского. И точно так же Кузмин, аккомпанируя себе на фортепиано, пел свои первые авторские песни:

Если завтра будет солнце,  
Мы на Фьезоле поедем,  
Если завтра будет дождь,  
То другое мы найдём...

Вот эти всё легкие игровые песенки, между прочим, песни Тэффи, песни Кузмина даже текстуально очень похожи. Вот кто написал «Три юных пажа покидали навеки свой берег родной»? Тэффи, а мог быть Кузмин совершенно свободно.

«Ночные часы»,  
1911

Мы поговорим с вами о главной поэтической книге 1911 года и вообще об одной из главных книг русского Серебряного века — о сборнике Блока «Ночные часы». Это четвёртый сборник его лирики, вышедший в «Мусагете» в год, когда Блоку исполнился 31 год, самый мрачный сборник и при этом самый популярный. Во всяком случае, Чуковский вспоминает, что однажды Маяковский прочёл ему во время прогулки по Куоккале весь этот сборник ровно в том порядке, как стихи были в нём расположены. Весь его наизусть знал Леонид Андреев, сам Чуковский бредил этим сборником.

Нужно вообще сказать, что Блок в это время, после 1911 года, становится, вероятно и заслуженно, самым популярным русским поэтом, чьё лидерство несомненно. Это признавали даже те, кто писал стихи одновременно с ним. В чём тут дело? В чём заключается секрет блоковского творческого взлёта, пережитого им, наверно, в самое трагическое время русской истории, на пике реакции? В чём дело, ведь «Ночные часы» — сборник того самого 1911 года, когда убит Столыпин, начинается дело Бейлиса, когда реакция становится совсем беспросветной, а до войны, которая как-то разрядила воздух, остаётся ещё три года?

Тайна, наверно, вот в чём. Поэты, как мы знаем, все делятся на риториков и трансляторов, на мыслителей, ораторов и тех, кто только транслирует звук. Вот для того, чтобы транслировать звук эпохи, чтобы все, глядясь в это зеркало, узнавали себя, требуется необы-

чайное мужество, которого в Блоке было очень много. Трудно себе представить, что к Блоку приложим эпитет «мужественный». Казалось бы, «женственно отдающийся звуку», как пишет о нём Чуковский, маменькин сынок, «Он был заботой женщин нежной/ От грубой жизни огражден,/ Летели годы безмятежно,/ Как голубой весенний сон», — сам он говорит в «Возмездии». Где же здесь мужество? А мужество в том, чтобы с абсолютной отвагой и полной силой переживать трагедию, жить с открытыми глазами. Очень многие отделяются полусловами, пытаются отвернуться. Нет, Блок *quantum satis*, полностью, абсолютно серьёзно переживает трагедию русской реакции. Трагедия эта выражается, конечно, не в политике. Сам Блок говорил, что политика — маленькая гнилая заводь вроде Маркизовой лужи в огромном океане жизни. Трагедия, которую переживает Блок, — это трагедия абсурдности, бессмысленности, безвыходности человеческого существования. Сформулировал он её в то же самое время в знаменитом цикле «Пляски смерти», из которого взяты, наверно, самые известные 8 строчек русского Серебряного века, которые каждый запомнил наизусть:

Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.  
Живи ещё хоть четверть века —  
Всё будет так. Исхода нет.

Умрёшь — начнёшь опять сначала  
И повторится все, как встарь:  
Ночь, ледяная рябь канала,  
Аптека, улица, фонарь.

Мне повезло довольно долго жить в том самом доме, напротив которого была эта аптека, и видеть этот угол рядом с Крестовским островом, где блестит этот фонарь и эта ледяная рябь. Это всё, в общем, никуда не делось. Случалось мне и видеть ту аптеку Пеля, в которой, помните, скелет «Суёт из-под плаща двум женщинам

безносым/ На улице, под фонарем белёсым» банку с надписью Venepa, яд.

Весь этот блоковский мир действительно неизменен, он как будто какое-то заклятие на него наложил, как называется наиболее известный цикл из «Ночных часов», «Заклятие огнем и мраком». Он как будто всё это навеки законсервировал. И действительно, самое главное, что можно сказать о Петербурге, это «Ночь, улица, фонарь, аптека», этот страшный ряд из четырех слов. Как только над ним не издевались, как не пытались это переставить, «аптека, улица, фонарь», понимая под этим совершенно конкретный фонарь под глазом! Сколько бы ни издевались, ни пародировали эти слова, ни пытались их расшифровать и осмыслить, чеканная их цепочка остаётся абсолютно неизменной. Это сказано навеки.

**Книга «Ночные часы» — книга, повествующая о ночных часах человеческого духа. Иногда бывают времена безвыходные. Что надо делать в эти времена? Блоковский ответ абсолютно четок: их надо пережить до конца, просто воспользовавшись этим всем, просто переживать, как оно есть, со всей полнотой. Любой опыт осмыслен, если он превращён в стихи. Вот ощущение Блока того времени:**

Когда невзначай в воскресенье  
Он душу свою потерял,  
В сыскное не шёл отделение,  
Свидетелей он не искал.

А было их, впрочем, не мало:  
Дворовый щенок голосил,  
В воротах старуха стояла,  
И дворник на чай попросил.

Когда же он медленно вышел,  
Подняв воротник, из ворот,  
Таращил сочувственно с крыши  
Глазищи обмызганный кот.

Ты думаешь, тоже свидетель?  
Так он и ответит тебе!  
В такой же гульбе  
Его добродетель!

И хоть это написано позже, это 1912 год, но по настроению своему это именно ночные часы духа, те самые. Это потеря собственной души. В этом состоянии потери души Блок и прожил, собственно говоря, всё время русского послереволюционного похмелья, всё время той самой реакции. О том, как он чувствовал себя в это время, как раз мы можем узнать из стихотворения того же пресловутого 1910 года:

Как тяжело ходить среди людей  
И притворяться непогибшим,  
И об игре трагической страстей  
Повествовать ещё не жившим.  
И, вглядываясь в свой ночной кошмар,  
Строй находить в нестройном вихре чувства,  
Чтобы по бледным заревам искусства  
Узнали жизни гибельной пожар!

Превратить зарево искусства в гибельный пожар собственной жизни — эпиграфом он ставит из Фета «Там человек сгорел», — это и есть, собственно говоря, блоковский ответ на всё. Самое знаменитое стихотворение из этого сборника, которое однажды пьяный Леонид Андреев, упав в снег, читает Чуковскому и на все попытки его поднять отвечает только: «Всё потеряно, всё выпито! Довольно — больше не могу», — это тоже самое знаменитое:

Поздней осенью из гавани,  
От заметённой снегом земли  
В предназначенное плаванье  
Идут тяжёлые корабли.



В чёрном небе означается  
 Над водой подъёмный кран,  
 И один фонарь качается  
 На оснежённом берегу.

И матрос, на борт не принятый,  
 Идёт, шатаясь, сквозь буран.  
 Всё потеряно, всё выпито!  
 Довольно — больше не могу...

А берег опустелой гавани  
 Уж первый лёгкий снег занёс...  
 В самом чистом, в самом нежном саване  
 Сладко ли спать тебе, матрос?

Это совершенно детская, беспомощная интонация. Интонация детского отчаяния при столкновении с тем, что, оказывается, есть вещи, с которыми ничего не поделаешь. Матрос, на борт не принятый, — вот, собственно говоря, всё положение тогдашнего человека. Куда-то далеко ушли корабли. В блоковском мире, в его системе ценностей корабли, которые приходят, — это всегда знак будущего. Корабли, которые ушли, — жизнь прошла мимо. Гораздо позже, уже в 1914 году напишет он:

Мир стал заманчивей и шире,  
 И вдруг — суда уплыли прочь.  
 Нам было видно: всё четыре  
 Зарылись в океан и в ночь.

И вновь обычным стало море,  
 Маяк уныло замигал,  
 Когда на низком семафоре  
 Последний отдали сигнал.

Вот это ощущение, что корабли ушли навсегда и жизнь ушла навсегда, а нас всех не приняли на борт, — это и есть главное ощущение «Ночных часов».

**Нужно заметить, что в это время Блок был любимым поэтом большинства, и культовость этой фигуры, его почти святость сохраняется для русского читателя даже в советское время.** Поэтому Даниил Андреев, сидя в тюрьме, во Владимирском центральном, в страшной клетке, где у него нет никакого доступа к информации, он даже письма может отправлять только раз в полгода, пишет свою «Розу Мира» и переживает несколько фантастических видений. Думаю, что в этих видениях не только безумие, а и очень много какой-то высшей правды. Он несколько раз в своих скитаниях по подземным мирам, как он рассказывает, встречался с Блоком и видел его лицо так, как у него написано в «Ночных часах»: «Озарённый языками подземельного огня». Ему встречался этот адский, inferнальный Блок, ходящий по петербургским кабакам, Блок, который не видит никакой надежды. Правда, потом он утверждал, что он увидел его другим, просветлённым, духовно воскресшим. Но то, что Блока большинство запомнило вот с этим тёмно-коричневым лицом, не смуглым, а именно тёмно-красным, озарённым языками подземельного огня, это чрезвычайно симптоматично. В этом, собственно, и ужас, что такого Блока запомнила большая часть современника. Блока, который мужественно, отчаянно, даже с некой особой детской кротостью переживает это трагическое испытание. Ведь именно тогда Блок, прощаясь с собой молодым, сказал:

С мирным счастьем покончены счёты,  
Не дразни, запоздалый уют.  
Всюду эти щемящие ноты  
Стерегут и в пустыню зовут.

Жизнь пустынна, бездомна, бездонна,  
Да, я в это поверил с тех пор,  
Как пропел мне сиреной влюблённой  
Тот, сквозь ночь пролетевший, мотор.

Между прочим, именно в этом стихотворении корни гораздо более страшного, готического, более позднего стихотворения Блока «Шаги Командора». Помните?

Пролетает, брызнув в ночь огнями,  
Чёрный, тихий, как сова, мотор,  
Тихими, тяжёлыми шагами  
В дом вступает Командор...

Сохранилось замечательное чтение Багрицким этой страшной баллады. Этот мотор, который пролетает, — Блок многократно казался, что это совсем не то слово, в балладе мотору не место, — но почему-то этот страшный призрак автомобиля, который пролетает через ночной город, сохранился у него и перешёл в замечательный гриновский рассказ.

Но вот удивительное дело: в этом же сборнике Блока «Ночные часы», который вроде бы как пик его депрессии, размещены два самых его оптимистических цикла. Один, который он потом постоянно включал в цикл «Стихи о Родине», — «На поле Куликовом» 1908 года. Другой — «Итальянские стихи». После этого, правда, появился бесконечно мрачный цикл «Опять на Родине», но тем не менее именно тогда написано и сравнительно оптимистическое стихотворение о России, которое примыкает к тем же «Стихам о Родине»:

Опять, как в годы золотые,  
Три стёртых треплются шлеи,  
И вязнут спицы расписные  
В расхлябанные колеи...

Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые, —  
Как слёзы первые любви!

Тебя жалеть я не умею  
И крест свой бережно несусь...  
Какому хочешь чародею  
Отдай разбойную красу!

Пускай заманит и обманет, —  
Не пропадешь, не сгинешь ты,  
И лишь забота затуманит  
Твои прекрасные черты...

Ну что ж? Одной заботой боле —  
Одной слезой река шумней  
А ты всё та же — лес, да поле,  
Да плат узорный до бровей...

И невозможное возможно,  
Дорога долгая легка,  
Когда блеснёт в дали дорожной  
Мгновенный взор из-под платка,  
Когда звенит тоской острожной  
Глухая песня ямщика!..

На самом деле стихотворение заканчивается именно на «И невозможное возможно», дальше идёт уже виньетка. Так вот, в том-то и дело, что блоковский трагический оптимизм, рискнул бы я сказать, в этой книге сформулирован с абсолютной наглядностью. Один источник оптимизма — это, конечно, «Итальянские стихи», это искусство. Действительно, искусство в это время представляется ему единственной альтернативой. Помните, Кушнер иронизировал:

Италия ему внушила чувства,  
Которые не вытацишь на свет:

Прогнило всё. Он любит лишь искусство,  
 Детей и смерть. России ж вовсе нет  
 И не было. И вообще Россия —  
 Лирическая лишь величина.

Товарищ Блок, писать такие письма,  
 В такое время, маме, накануне  
 Таких событий...  
 Вам и невдомёк,  
 В какой стране прекрасной вы живёте!

И действительно, Россия десятых годов из 1971 года могла показаться прекрасной. Но для Блока это мёртвый и страшный мир. Единственная альтернатива ему — искусство, поэтому в цикле «Итальянские стихи» появляется настоящая песнь в честь человеческого духа, красоты, удивительные стихи о Равенне, в которых есть и вера в дисциплину, и вера в труд, в постоянное самосознание художника, которое среди мертвой реальности одно остаётся ему верным: «Ты, как младенец, спишь, Равенна, / У сонной вечности в руках». Блок говорил: «Лучше Равенны не напишешь». Он очень высоко ставил эти стихи.

Можно сказать, там же написал он гениальное, на мой взгляд, одно из лучших своих стихотворений «Успение», которое, в общем-то, о России, конечно. О той же самой России. Постоянный любимый образ Блока — спящая царевна в гробу. Здесь это о фреске «Успение Богоматери»:

Её спелёнутое тело  
 Сложили в молодом лесу.  
 Оно от мук помолодело,  
 Вернув бывалую красу.

Уже не шумный и не ярый,  
 С волнением, в сжатые персты  
 В последний раз архангел старый  
 Влагает белые цветы.

Златит далёкие вершины  
Прощальным отблеском заря,  
И над туманами долины  
Встают усопших три царя.

(Это волхвы, как вы помните.)

Их привела, как в дни былые,  
Другая, поздняя звезда.  
И пастухи, уже седые,  
Как встарь, сгоняют с гор стада.

И стражей вечному покою  
Долины заступила мгла.  
Лишь меж звездой и зарёю  
Златятся нимбы без числа.

А выше, по крутым оврагам  
Поёт ручей, цветёт миндаль,  
И над открытым саркофагом  
Могильный ангел смотрит в даль.

Эта удивительно оптимистичная, почти счастливая концовка трагического стихотворения, по сути, реквиема, потому что для этой спящей России настает какое-то другое будущее. Он провидит какое-то её удивительное воскресение.

Незадолго до этого, через полгода после основного корпуса «Поля Куликова», он приписывает к нему финальное стихотворение:

Но узнаю тебя, начало  
Высоких и мятежных дней!  
Над вражьим станом, как бывало,  
И плеск и трубы лебедей.

Не может сердце жить покоем,  
Недаром тучи собралась.  
Доспех тяжёл, как перед боем.  
Теперь твой час настал. — Молись!

Вот это ощущение, что «недаром тучи собралась», недаром эта ночь, эти ночные часы... Блок писал же в предисловии к третьему тому лирики, что он хочет, чтобы помимо этой ночи читатель увидел первые сумерки будущего. И эти сумерки будущего, будущее воскресение России уже странным образом в «Ночных часах» заложено. Это заставляет меня думать, что всё-таки катастрофа 1917 года была не только катастрофой, а какой-то зарей будущего. И к этой заре будущего нам ещё предстоит вернуться. Именно поэтому чтение сборника Блока «Ночные часы» так утешительно для нас сегодня.

**Почему же Блок в 1910-м, в 1911 году переживает личную депрессию, ведь, казалось бы, это время высшего расцвета его таланта и славы?**

Видите, в чём проблема, к сожалению, художник так устроен, что ни слава, ни собственный талант, ни даже колоссальная популярность у женщин, которая есть в это время у Блока, совершенно не могут его утешить. Художнику нужно что-то другое, ощущение смысла. Депрессия Блока в это время связана с ощущением бессмысленности, с потерей нити, которая его ведёт. Только в 1911 году в итальянском путешествии ему открылась какая-то возможность смысла, какой-то образ будущего.

Надо сказать, что к 1909 году относится замечательное воспоминание Георгия Чулкова. Он встретил Блока, идущего вдоль Невы с белыми пустыми глазами белой же ночью, пьяного вдребезги. Он подошёл к нему и сказал: «Да вы, Александр Александрович, лыка не вяжете!» Блок посмотрел на него очень сурово и ответил глубоким трагическим голосом: «Нет, вяжу». Блок — именно

гамлетовская фигура: «Век распатался — и скверней всего, что я рождён восстановить его!» Он вяжет это лыко, он вяжет будущее и прошлое. Он занят тем, что плетёт эти связи. Даже когда он пьян вдребезги, Блок — фигура, связующая распад и гибель России с её светлыми временами, с временами какой-то надежды. В этом смысле, конечно, «Ночные часы» — это сборник двуликий. В нём есть и отчаяние, и надежда.

**И естественно, совершенно неизбежный вопрос:  
почему Блока так любит Маяковский, который  
ему совершенно чужд поэтически?**

Не совершенно, потому что из очень многих текстов Блока выросли ранние стихи Маяковского, особенно из блоковских замечательных городских дольников: «Из газет», «По городу бегал чёрный человек». Вот из этого вырастает Маяковский, на самом деле. Более того, Маяковский был абсолютно заморожен Блоком. Ему принадлежит лучшая оценка, правда, несколько статистическая. Он сказал: «У меня из десяти стихов — пять хороших, три средних и два плохих. У Блока из десяти стихотворений — восемь плохих и два хороших, но таких хороших, мне, пожалуй, не написать». Более точной характеристики Блока, по-моему, мы не знаем.



«Вечер»,  
1912

Мы с вами продолжаем и будем разговаривать про один из самых удивительных во всех отношениях русских поэтических дебютов — про книгу Анны Ахматовой «Вечер». Ахматовой 23 в момент выхода книги, она уже сложившийся поэт. С 1909 года Гумилёв считает её настоящим мастером, пишет ей в одном из писем: «Теперь я вижу, что ты не только первая русская поэтесса, но и большой поэт». Для него действительно слово «поэтесса» скорее ругательное.

Когда мы говорим об этом дебюте, удивительно здесь то, что как-то очень легко разделить чувства Ахматовой, которая не любила эту книгу. И действительно, её есть за что не любить. Ахматова не любила её по понятным причинам: её составлял Михаил Кузмин, предисловие, довольно уважительное, хотя и весьма снисходительное к молодому автору, писал Кузмин же. Ахматова впоследствии говорила: «Перед ним самый смрадный грешник — воплощенная благодать...» — и как-то Кузмина сильно недолюбливала, говорила о нём довольно много гадостей при том, что именно у него она позаимствовала многие приёмы, интонации, знаменитую строфу «Поэмы без героя», которая была когда-то впервые опробована во втором ударе поэмы «Форель разбивает лёд».

Думаю, что снисходительность мэтра была не единственной причиной, по которой Ахматова не любила книгу. Чего там говорить, эта книга ещё очень несовершенная, больше того, эта кни-

га детская в некотором отношении. Когда мы читаем, скажем, тоже детский дебют Цветаевой «Волшебный фонарь», он всё-таки поражает нас гораздо большим разнообразием, удивительным владением поэтической техникой в широком арсенале. Там уже видно то, о чем впоследствии Цветаева говорила: «Во мне семь поэтов». Её дебют как-то оглушительен и разнообразен, и не зря Макс Волошин, прочитав первую цветаевскую книгу, немедленно поехал к ней знакомиться и удивился, что ему навстречу вышла наголо обритая после болезни, выглядящая совершенным ребёнком гимназистка, похожая, как он говорил, на спартанского мальчика.

**А вот Ахматова — это книга, про которую очень точно, наверно, говоря обо всей ахматовской поэзии, сказала цветаевская дочь, Ариадна Эфрон: «Она совершенство, и в этом, к сожалению, её предел».** Тут ещё даже нет совершенства, а пределы очень видны. Это книга романтической девичьей лирики, удивительно наивной. Ахматова ведь вообще-то поэт не наивный, она замечательно владеет всеми поэтическими средствами, она всё время занята самопрезентацией, она лепит образ лирической героини. В «Вечере» ничего этого нет, там действительно есть та Ахматова, о которой вспоминал Корней Чуковский: «Вот и нет Ахматовой. Я вспоминаю не ту грузную, тяжёлую, которой она была в последние годы, а высокую застенчивую девочку, которая пряталась за своего мужа Гумилёва». Здесь ещё видна та застенчивая девочка, которая пряталась за мужа.

Кстати, Ахматова очень быстро научилась великолепному высокомерию по отношению к Гумилёву. Она поняла не только свои поэтические возможности и ограниченность его возможностей, он-то, я считаю, был никак не менее крупным поэтом. Она просто поняла, что для её поэтической стратегии быть вечно робкой и подавленной не очень хорошо. Её стратегия как раз состоит в сочетании кажущейся слабости и внутренней огромной силы. Но вот в «Вечере» этой силы ещё не видно совсем. Та «златоустая Анна всея Руси», как её называли впоследствии, которая появилась уже

в «Четках», в следующей книге, которая так ярко впервые запечатлена в «Anno Domini MСMXXI», — это ещё совершенно в будущем. А пока перед нами только залог этого будущего, который выражается, пожалуй, в двух вещах, и вот эти две вещи для нас очень принципиальны, потому что в «Вечере» они уже есть.

Ахматова когда-то сказала про «Второе рождение», книгу Пастернака о любви к Зинаиде Николаевне: «Это жениховская книга, и всё это ещё недостаточно бесстыдно, чтобы быть поэзией». Вот в «Вечере» уже есть бесстыдство, причём бесстыдство самой высокой пробы. Это, конечно, не эксгибиционизм, не саморазоблачение, это именно пугающая откровенность. Ахматова совершенно не боится признаться в том, что она находится в униженном положении, что она не любима, робеет, первой признается.

«Это все... Ах, нет, я забыла,  
Я люблю вас, я вас любила  
Ещё тогда!» —  
«Да».

Вот эта готовность признаться в последний момент, робость, бледность, ощущение какое-то всегда предсмертное, как в стихотворении «Надпись на неоконченном портрете», — это, конечно, говорит не о ситуации победы никак. У Ахматовой никогда не было вот этой пошлой женской победительности, позы львицы, у ног которой распростёрты какие-то вожделеющие её рыцари. Этого не было никогда, наоборот, всегда была готовность признать поражение, находиться в унижении, делать лирику из унижения. И уже в «Вечере» понятно, что Ахматова будет единственным русским поэтом, который сможет из бездны унижения, из ситуации полной распластанности написать «Реквием». Никто из поэтов 30-х годов не оставил стихов о 30-х годах, кроме тех, кто уже сидел, как Бруно Ясенский. А те, которые оставались на свободе, не могли из ситуации унижения ничего сделать. И только Ахматова, для которой эта ситуация была привычна и в каком-то смысле вы-

игрышна, в каком-то смысле она сделала из неё свою стратегию, только она сумела написать «Реквием» или «Подражание персидскому», потому что сказать «Так пришёлся ль сынок мой по вкусу, и тебе, и деткам твоим?» — это надо, конечно, обладать особым душевным складом. Она сумела сказать: «Вместе с вами я в ногах валялась у кровавой куклы палача». Может Цветаева сказать о себе нечто подобное? Да никогда в жизни. Цветаева всегда говорила: «Как она может о себе сказать “я дурная мать”?». Конечно, если Цветаева сказала бы о себе что-нибудь подобное, она бы добавила «и всё вы в этом виноваты» или «я дурная мать, и всё-таки я лучше вас всех». Для Ахматовой этого нет, она всегда привычно, даже с некоторой гордостью принимает титул последней. Первые да будут последними. Это для неё естественно.

Есть вторая причина, благодаря которой Ахматова в «Вечере» уже довольно ярко заявляет о себе. Вообще-то в конце XX века появилось такое дурное мнение, совершенно идиотское, на мой взгляд, что сюжет вредит стиху, что лирические стихи не должны содержать в себе балладу, балладность, нарратив, повествование, что любое повествование портит стихотворение. Это, конечно, не так, потому что умение кратко, лаконично, лаконичнее, чем в прозе, двумя штрихами набросать фабулу — это высокое искусство. По этому искусству сразу определяется поэт, львиная лапа. Кто не умеет действительно в стихах рассказать сюжета, кто отделяется, грубо говоря, «чуйствами», это всегда размазывание манной каши. У Ахматовой, как это ни удивительно для столь молодого человека, абсолютно чёткое, строгое владение лирическим сюжетом, умение в двух-трех строфах этот сюжет наметить, показать его развитие. Впоследствии, кстати говоря, она включила в «Вечер» отсутствовавшее в первом издании совершенно прелестное стихотворение, которое стало потом источником вечных шуток для членов «Цеха поэтов». Надо же сказать, что «Цех поэтов», ахматовская среда, гумилёвская, акмеистическая придумка создать вот такое тесное общество с жёстким средневековым иерархическим подчинением, «Цех поэтов» — это была хорошая компания,

замечательная среда для того, чтобы обмениваться шутками, для того, чтобы появлялись какие-то парольные цитаты. И вот, конечно, одним из главных источников этих цитат было это прелестное стихотворение:

Меня покинул в новолунье  
 Мой друг любимый. Ну так что ж!  
 Шутил: «Канатная плясунья!  
 Как ты до мая доживёшь?»

Ему ответила, как брату,  
 Я, не ревнуя, не ропща,  
 Но не заменят мне утрату  
 Четыре новые плаща.

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,  
 Ещё страшнее путь тоски...  
 Как мой китайский зонтик красен,  
 Натёрты мелом башмачки!

Оркестр весёлое играет,  
 И улыбаются уста.  
 Но сердце знает, сердце знает,  
 Что ложа пятая пуста!

Вот это абсолютное перевоплощение в плясунью из фургона бродячих циркачей, эта замечательная, двумя штрихами данная портретность: «Как мой китайский зонтик красен, натёрты мелом башмачки!» — это тоже стало одним из паролей «Цеха поэтов». Всегда, когда кто-то появлялся с зонтиком, это произносилось. Это у Ахматовой невероятно естественно, органично, она совершенно не заиклена на собственных переживаниях и собственной биографии, она легко меняет маски, то переодевается в костюм маркизы XVIII века, то принимает позу жертвы чужой похоти: «Муж хлестал

меня узорчатым вдвое сложенным ремнем...» Гумилёв ненавидел эти стихи, говорил, что из-за них о нём распространяются самые грязные сплетни. Но при всем при этом ахматовское искусство применять, примерять разные маски — в природе Серебряного века, потому что Серебряный век был непрерывным карнавалом. Там были авторы, которые от собственного лица вообще ничего написать не могли, такие как Черубина де Габриак, Елизавета Васильева. Она могла писать или от лица полубезумной ревностной католички, которая прячется от людей, либо от лица китайской монахини-странницы, либо даже от мужского лица (были у неё попытки). Но от лица Лизы Васильевой она ничего написать не могла. И это удивительная черта Серебряного века.

Я скажу почему, хотя до сих пор об этой ролевой стратегии, на мой взгляд, нет исчерпывающих работ. Почему это так происходит, почему им всегда проще говорить от кого-то другого? Я думаю, это вообще нормальное свойство модернизма, потому что модерн — это всегда преодоление своей личной, частной человеческой ограниченности. Нет меня — нет и смерти, нет и личных проблем. Модерн всегда преодолевает автора, автор всегда прячется. Поэтому великое искусство Ахматовой, Васильевой, отчасти, безусловно, Кузмина — это умение примерять разные личины и в этих личинах существовать. Такого поэта невозможно унижить, потому что он всегда прячется. Конечно, Серебряный век — преодоление человека, своей человеческой ограниченности, и в этом, может быть, и заключена главная польза, главная правда модерна. Я всегда не здесь, а где я — непонятно.

**Истинная Ахматова, конечно, в величавой лаконичности. Она всегда умела сказать очень коротко.** Стихи и здесь короткие, но, надо сказать, жидковатые. В них ещё второго смысла, второго дна, как правило, нет. В них огромное количество лирических штампов, но почему мы так любим эту книжку? Почему на самом деле из всех книг Ахматовой она вызывает, что ли, наибольшее читательское умиление? На это довольно легко ответить. Ахматова, в общем, всегда немного подавляет читателя своей величавостью. Невзирая

на своё бесстыдство, на бесстыдство своей постоянной неправоты, она всё время намекает: «Да, я очень плохая, но вы будете меня терпеть и любить». «Какая есть. Желаю вам другую», — сказала она, причем в подтексте, конечно, — «Других таких не бывает». Вот этого в «Вечере» ещё нет. «Вечер» — это ещё книга, написанная пусть не начинающим («кто начал, тот не начинающий»), но ещё робеющим, ещё не утвердившимся в своём величии поэтом. Поэтому она так бесконечно трогательна.

Что касается как раз ахматовского лаконизма, который, безусловно, сильнейшая сторона её лирики... Даже Блок о себе писал: «Я не умел тогда выдержать ещё ни одного длинного стихотворения», ну так и писал бы короткие. Но Блок как раз мастер длинного стихотворения, мастер иногда баллады, иногда лирического монолога типа «Вольных мыслей». У Блока коротких стихов в это время ещё мало. Лаконизм — это вообще не добродетель русского Серебряного века. Большинство стихотворений Кузмина всё-таки довольно пространны, у Гумилёва часты длинные стихи. У Ахматовой в двух-трёх строфах, — иногда вообще в двух, что Гумилёв считал неправильным, он утверждал, что в стихах должно быть нечётное количество строф, — иногда у неё в восьми строчках больше содержания, чем в иной законченной французской новелле. И как раз вот эта черта Ахматовой необычно симпатична. Она говорит не больше, чем ей хочется сказать. Она не пытается выглядеть умнее, не стремится к многословию. Это короткие штрихи:

Сладок запах синих виноградин...  
 Дразнит опьяняющая даль.  
 Голос твой и глух и безотраден.  
 Никого мне, никого не жаль.

Между ягод сети-паутинки,  
 Гибких лоз стволы ещё тонки,  
 Облака плывут, как льдинки, льдинки  
 В ярких водах голубой реки.

Солнце в небе. Солнце ярко светит.  
Уходи к волне про боль шептать.  
О, она, наверное, ответит,  
А быть может, будет целовать.

Кстати, вот эта простота, наивность глагольных, совершенно детских рифм и таких детских обиженных интонаций («О, она, наверное, ответит») — это тоже в ней очаровательно, то, что Ахматова не пытается в этой книге быть взрослее.

Каков генезис этого сборника? Он, в общем, довольно понятен, хотя в числе поэтов мы у Ахматовой явных предшественников не найдём. Кузмин представил к книжке эпиграф из Андре Терье, очень хорошего французского поэта и посредственного прозаика: «Зацветает виноград, мне завтра двадцать лет». Но не во французской поэзии, конечно, корни Ахматовой. Я думаю, что эти корни вообще не в лирике. Совершенно правильно замечал Роман Тименчик, а до него ещё многие, начиная с Жирмунского, что корни Ахматовой на самом деле в прозе, конечно. «Прозы пристальной крупницы», как написал о ней Пастернак. Постоянная апелляция к фабуле, фабула для неё совершенно необходима. Чёткость деталей, точность слова, замечательные диалоги в стихах — она диалога в стихах не избегает, и всегда каждый герой говорит собственным языком — это, конечно, говорит скорее о русской классической прозе. И еще один совершенно неожиданный общий отец у всех акмеистов, один общий источник, может быть, только в плане поэтической техники, не в плане мировоззрения. Я думаю, что это Некрасов, который сам всю жизнь тяготел к прозе, который мечтал всю жизнь о большом романе и почти написал этот роман, но он почему-то решил написать его крестьянским раешником. «Кому на Руси жить хорошо» — это, конечно, психологический роман, настоящая эпопея, «Одиссея». И «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», его главная проза — тоже замечательная проза. Он всю жизнь к прозе тяготел.

Другое дело, что Ахматова взяла у Некрасова только одно: точность слова, конкретику. Другое дело, что, может быть, и она,



и Гумилёв никогда бы не признали вслух, что именно Некрасов — отец акмеистов. Они, конечно, отсылали скорее к Верлену, Леконту де Лиллю, к кому-нибудь из красивых французов. То, что Некрасов, поэт петербургской подворотни и нищего села, стал главным источником вдохновения для литературы Серебряного века, — кто же такое признает вслух?! Ну, кроме Маяковского. Тем не менее Некрасов был в их быту, он был таким же постоянным источником дружеских цитат, когда, скажем, Ахматова просыпалась к 12 часам, Гумилёв, уже к тому времени три часа сидевший за столом, ей говорил с укором:

Белый день занялся над столицей,  
Сладко спит молодая жена,  
Только труженик муж бледнолицый  
Не ложится, — ему не до сна!

На что Ахматова отвечала ему из того же автора: «На красной подушке первой степени Анна лежит». Имелось в виду, конечно, что там лежит орден из стихотворения «Утро». В этих некрасовских корнях есть как раз особое обаяние. Ведь чем хорош Некрасов в русской поэзии? Конечно, не только тем, что он подарил русской литературе точность, массу грязных деталей, умение говорить о самом грязном и не отдергиваться. Он хорош ещё и тем, что на сегодняшнем молодежном языке мы назвали бы отсутствием понтов. У него нет позы поэта-пророка, у него тоже есть поза вечно виноватого. Некрасов и Ахматова — два единственных русских поэта с таким довольно сложным, не очень приятным протагонистом, с лирическим героем, который автору противен. Некрасов всю жизнь ругает себя в стихах, и Ахматова всю жизнь настаивает на том, что она последняя, брошенная, одинокая и так далее. И в этом-то как раз и заключается её победа.

Ахматова ненавидела сплетню о том, что она сама на извозчике эти 300 экземпляров сборника «Вечер» забирала из типографии и отвозила в магазины. Она с негодованием говорила: «Неужели

у меня не было знакомых мужчин?!» Конечно, это проделывали знакомые мужчины. Но поразительно то, что книга разлетелась в какие-то три недели. Надо сказать, 1912 год — не самый бедный для русской поэзии. Всё-таки в это время в литературе работают поэты первой величины, такие как Блок, как, безусловно, Брюсов (он для меня явный поэт первого ряда), такие люди, как Кузмин, чья перворядность ещё не очевидна, но со временем она становится признана всеми. Работает Андрей Белый, который, хотя уже больше известен как прозаик, тем не менее остаётся поэтом первого класса. Работает Фёдор Сологуб. И вдруг на этом фоне Ахматова оказывается не только последней, не только начинающей, а одной из самых модных. Она немедленно входит в моду, и здесь тоже есть два объяснения.

Во-первых, славу поэту всегда делают девушки, тут от этого мы не убежим, а девушки за эту поэзию ухватились. Естественно, что Ахматову перечитывали, списывали в тетрадки, знали наизусть, забрасывали письмами. В ней слышали собственный голос. Она говорила всё то же, что хотели сказать они, только гораздо красивее и беззащитнее. Она была из них не скажу «идеальной поэтессой», — но самой, можно сказать, трогательной, самой симпатичной поэтессой именно потому, что у неё никогда не было победительных интонаций. Кроме того, постоянные указания на собственную слабость, болезнь, хрупкость, «может быть, я вообще сейчас умру, не дописав даже этого стихотворения». Это, конечно, она не изобрела, это пришло от Мирры Лохвицкой, замечательной поэтессы, сестры Тэффи, у которой, кстати, чахотка была настоящей.

Но не следует думать, что Ахматова симулировала. От чахотки умерла её сестра, у неё самой постоянно подозревали чахотку. Она, в общем, не самый здоровый человек. Это Гумилёв потом в негодовании говорил Одоевцевой: «Вот, она пишет, что слаба, бледна, а между тем она плавала как рыба, спала как сурок и ела за троих!» Очень может быть, действительно, плавала она как рыба, это

бесспорно. Но при этом вот эта вечная поза томности, усталости не стопроцентно выдумана. Она происходит ведь от того, что таково внутреннее самоощущение. Самоощущение постоянно на грани смерти. Смерть всегда очень близка, и любовь всегда воспринимается не как радостное, а как трагическое переживание, потому что нет установки на победу, она всегда заранее знает, что всё кончится. И это не потому, что возлюбленный так жесток, а потому, что бог так устроил, что всё всегда плохо кончается.

Вот это первая причина, что она создала бесконечно привлекательный для женщин образ. А вторая причина заключается в том, что Ахматовой чрезвычайно повезло со всеми стартовыми данными. **Она являет собой единственный в русской литературе идеальный поэтический образ, в котором биография и внутренняя линия, биография и интонация так замечательно сошлись.** Представим себе, что стихи Черубины де Габриак писала некрасивая женщина. Их действительно писала некрасивая женщина. Когда папа Мако, Маковский, главный редактор «Аполлона», журнала, который печатал ее, увидел в реальности Черубину, он был весьма неприятно удивлен. Больше всего он был удивлен тем, что она толстая. Она толстой не была, но в темноте она показалась ему толстой, и лицо её показалось смуглым и нечистым, чуть ли не зубы слишком кривыми. В общем, стихи Черубины де Габриак писала Лиза Васильева, которая не была на неё похожа. Между нами говоря, она и в жизни всё равно была прелестна, невзирая, может быть, на большой лоб, на вечную хромоту. Всё-таки Гумилёв во что-то там влюбился, всё-таки она оставалась роковой женщиной, роковой соблазнительницей. Кстати, с возрастом, к своим сорока годам, в которые она умерла от рака печени, она всё-таки была ещё довольно мила. Она как-то улучшалась.

Но вот Ахматова идеально точно соответствует стихам: очень тонкая, очень гибкая. Она с радостью всегда показывала знаменитую «змею» — касалась каблуками затылка. Очень высокая, выше большинства мужчин, которые за нею ходили шлейфом. Вообще

этот голос, про который Мандельштам сказал «души раскалывает недра», тот самый голос, который так искажился к старости. Она ненавидела слушать свои старые записи. Когда Лев Шилов, страшно гордясь отреставрированными записями Ахматовой 1962 года, привёз ей, где она читает стихи из «Аппо Domini», и ожидал, что она или расплачется, или его отблагодарит. Она послушала и холодно сказала: «Ничего, что-то было», хотя на самом деле я могу себе представить, как для неё было мучительно утрачивать этот молодой, низкий, музыкальный виолончельный голос. Когда слушаешь её старые стихи и записи, когда она в 60—70 лет начитывает, уже видно, что этот голос и прокуренный, и одышливый, и вообще старческий. Голос, говорят, сохраняется последним. В её случае он первый, что её покинуло, потому что стать и красота оставались с ней до конца.

В ней молодой удивительно сошлась и гибкость, и хрупкость, и горбоносость, и чёрные длинные волосы, и белая кожа, и изумрудные очень зоркие глаза, как она сама подчёркивала. Все это был идеальный образ, в который нельзя не влюбиться. Поэтому «Вечер» сохраняет для нас ещё, страшно сказать, некоторую эротическую притягательность. Особенно приятно то, что героиня всё время говорит о несчастной любви, такая красивая и такая несчастная. Всё это вместе, конечно, ложится в замечательный фольклорный архетип.

Она очень хорошо это чувствовала, поэтому там возникает и образ русалочки, «Мне ног моих больше не надо», она обратно хочет бежать, в море: «Как хорошо бы стать рыбой и онеметь». Фольклорный персонаж, красивая, несчастная и постоянно умирающая. И хотя мы вроде бы и понимаем, как всё это сделано, но мы не можем ни на секунду отрешиться от того очарования, которым образ на нас веет. И это лишний раз подчёркивает, что гениальные стихи не должны быть слишком хорошими. Слишком хорошее производит впечатление защищенности, а любим мы того, кто незащищен, кто так и бросается нам в объятия, как бросается эта книжка.

## Как правильно называется Черубина де Габриак — Васильева или Дмитриева?

Васильева она в замужестве, Дмитриева изначально. Она вышла замуж за инженера Васильева после того, как закончился её трагический роман с Максом Волошиным. Макс её не любил, он любил в ней талант и страдания, любил саму возможность поиграть в Черубину. Эта игра довольно быстро выскочила за пределы собственно литературной мистификации, очень быстро стала судьбой, что сама Васильева чувствовала очень чётко. Почему она вышла так быстро замуж, понятно. Потому что дуэль Гумилёва с Волошиным, которая из-за неё случилась, заставила её вообще проститься с Черубиной, забыть об этом, на три года уехать из Петербурга, начать совершенно новую жизнь. Это было в её природе — начинать новую жизнь.

О том, насколько Черубина подготовила появление Ахматовой, каково её место в поэзии Серебряного века, Цветаева писала: «Образ ахматовский, удар мой». То есть образ сам по себе трагический, романтический, интонация самой обречённой любви, конечно, схожа с ахматовской. Что касается интонационного удара, напора, в этом смысле действительно что-то цветаевское в ней было. Я думаю, что, если бы у Васильевой-Дмитриевой не было её счастливого дара перевоплощаться, если бы она могла что-то писать о себе, она была бы поэтом, может быть, как минимум не меньшим, чем Ахматова, равным, может быть, Цветаевой. Но в силу долгой болезни, необходимости значительную часть детства провести просто в неподвижности, отвращения к собственной внешности и биографии она была таким человеком, который никогда не мог говорить от первого лица. Она мучительно себя стыдилась. И поэтому главной русской поэтессой, главным русским поэтом стала сначала Ахматова, а потом Цветаева, а Елизавету Васильеву помнят главным образом как великую и неосуществившуюся предшественницу. Но надо вам сказать, что в поэзии так всегда и бывает. Перед гением Окуджавой приходит

Светлов, очень талантливый, почти всем обладающий, но не обладающий главным — готовностью реализоваться вопреки всему, которая была у Окуджавы. В силу его кавказской или арбатской гордости, может быть. Много таких примеров есть. Всегда перед появлением большого поэта возникает предшественник, которому не хватило всего лишь какой-то незначительной человеческой составляющей. Поэтому все, кто пишет стихи, мой им совет, должны быть людьми храбрыми и безбашенными. Только тогда у них всё получится.

«Петербург»,  
1913

**И**так, 1913 год, в который Андрей Белый неожиданно для себя стремительно заканчивает свой роман «Петербург».

**Положение «Петербурга» в русской литературе, как и положение Петербурга в русской географии, двойственно. Все признают, что он велик, но как-то непонятно, то ли он есть, то ли его нет. Это какая-то мистическая сущность.** Набоков называл «Петербург» вторым по значению романом в мировой литературе XX века после «Улисса», но при этом утверждал, что «Петербург» многому научил Джойса. И уж, во всяком случае, был раньше. Раньше на 9 лет. Фуко, Делез, большинство французских философов новой формации считали «Петербург» великим романом, азбукой мирового модернизма.

Павел Антокольский, когда ему выпало писать предисловие к переизданию спустя многие годы, говорил, что «Петербург» был почти Библией для молодёжи 1914 года. Хотя не совсем понятно, что она там понимала. Как бы то ни было, титул великого романа у «Петербурга» есть с самого начала. А вот перечислить людей, которые «Петербург» в наше время вдумчиво читают и понимают и могут пересказать его сюжет, думаю, можно по пальцам. Но как бы то ни было, Белый сам очень усложнил ознакомление с романом. Он сделал его вторую редакцию. Первая редакция «Петербурга», вот та, которая издана в серии «Литпамятники» не так давно, она ещё сравнительно читабельна, сравнительно понятна. Когда

он в 1922 году переписывал и примерно на треть сокращал книгу, он выбросил из неё почти всё, что делало её понятной. И усилил в ней ритмическую структуру. Если первый «Петербург» — это всё-таки ещё проза, а если там появляются стихи, то с преобладанием анапеста, то второй «Петербург» — это уже почти сплошь ритмизованная проза, и преобладает в ней амфибрахий. Есть целая теория о том, что смена анапеста на амфибрахий означала перелом в мировоззрении Белого, но мы в это сейчас особенно входить не будем.

Маршак замечательно сказал, что ритмическая проза Андрея Белого почти так же утомительна, как хождение по шпалам. Может быть, это верно, действительно читать «Петербург» — не самое лёгкое занятие, но прочитать его надо. Скажу почему. Во-первых, Андрея Белого читают не ради сюжета и не ради морали. Андрей Белый — это удивительная яркость и концентрация. Он пишет действительно прозу, которая поразительно плотна, жива, почти осязаема, вы видите всё, о чём он говорит. Можно там какие угодно громоздить негативные отзывы о его трехтомной автобиографии «Между двух революций», можно говорить и то, что там много конформизма, и то, что он оболгал друзей, и то, что он сделал шаг назад от собственной юности. Но что бы мы ни говорили, всех героев у Белого видно. Описывает он Розанова — видно Розанова, описывает Блока — видно Блока, неважно, справедлив он к нему, несправедлив, — пластическая изобразительность, пластическая мощь этой прозы такова, что все живые. Точно так же живые у него пейзажи, живые диалоги, плотность, густота невероятная. Конечно, вы попадаете в кошмар, конечно, «Петербург» — это страшный сон, приснившийся Андрею Белому. Но в конце концов и весь Петербург-город — это страшный сон, приснившийся Петру Первому, прекрасный и страшный сон, который то гибнет от наводнений, то поглощается туманом, то сияет летним днём. Абсолютно умозрительный город. И такой же умозрительный роман. Это кошмар, в котором Белый избывает две свои главные драмы: драму эдиповского



отношения к отцу — и, конечно, драму несчастной любви, которую он в это время переживает и неоднократно переживал до тех пор; Белый вообще считал, что он всегда в любви несчастен. Была драматическая история с Ниной Петровской, которая предпочла Брюсова, была драматическая история с Любовью Дмитриевной Менделеевой, которая в конце концов предпочла остаться с Блоком, была трагическая история с Асей Тургеневой, красавицей, главной московской и питерской красавицей, женой Белого, которая в конце концов выбрала Штайнера. Всё время выбирали не его. Поэтому история Николая Павловича Аблеухова с Софьей Лихутиной (и его отца Аполлона Аполлоновича, чья жена сбежала с артистом) — это, конечно, и воспоминания, и предвидение всех его любовных неудач. Но при всём при этом «Петербург» — это роман с сюжетом, как ни странно это покажется. Школьники вполне могут его пересказать, во всяком случае студенты, которые у меня экзамены сдают, им приходится это делать. Валю я их преимущественно вопросом о том, кто такой Шишнарфне. Вот кто может ответить на этот вопрос, тот читал роман. Шишнарфне — это такой перс, плод воображения одного из героев, конкретно Дудкина, который ему привиделся и который в конце романа исчез, растворившись в нём, в крови у самого героя. Шишнарфне — это, как его интерпретирует Александр Эткинд, отсылка к теме скопца из шемаханской линии «Золотого петушка» Пушкина. Я тоже не буду в это углубляться, но важно знать, что Шишнарфне — это перс, и дать на это ответ. Кроме того, хорошо бывает спросить детей, а кто такой Пепп Пеппович Пепп. Никакие отмазки не принимаются, Пепп Пеппович Пепп — совершенно реальный персонаж, кошмар из снов маленького Коли Аблеухова, он рисовался ему в виде огромного говорящего шара.

Если не валить студентов, а просто попытаться вспомнить, о чём роман, то фабула его предельно проста. Есть Аполлон Аполлонович Аблеухов, сенатор, символ русской государственности, с азиатскими корнями, потому что он потомок Аблая, татари-

на такого, который потом на русской службе сделал блестящую карьеру. Но это носитель именно ценностей европейской столицы, ценностей сановного Петербурга. Сенатор Аблеухов, который управляет бумагами, который, собственно говоря, находится на вершине русской государственной пирамиды. Есть его сынок, Николай Аполлонович Аблеухов, а жена его, Анна Петровна, удрала с итальянским певцом, и сын остался с ним. Но как раз мы встречаемся с Аполлоном Аполлоновичем, когда жена возвращается, и он не знает, принять её или нет. А у сынка, которому чуть за двадцать, свои любовные неудачи. Однажды, когда он из-за как раз любовной неудачи пытался спрыгнуть с моста, подошёл к нему один из, как мы понимаем, эсеров, хотя эта партия там не названа напрямую, один из террористов, предложил в эту партию вступить, и он с отчаяния вступил. Потому что выбора у него не оставалось — либо в воду, либо в партию. А потом эта партия, боевой организацией которой управляет такой чрезвычайно малосимпатичный человек Липпанченко, в нём узнается Азеф, конечно, — эта партия предлагает ему грандиозную провокацию: взорвать собственного отца. Для того чтобы он взорвал сенатора, ему вручают сардинницу, тяжёлую коробочку с часовым заводом. А если он не взорвёт отца, его обещают выдать агентам царской охраны. То есть его ставят перед очень жёстким выбором — либо он по приказу партии взрывает папу, либо его сдают и он навеки канет на каторге. Ну ко всему этому прибавляется личная драма Николая Аполлоновича, он по-прежнему влюблён в Лихутину, а Лихутина презирает его, ненавидит его в общем, и то приближает, то отдаляет его, играет с ним. Добавим сюда ещё и лейтмотивы, систему лейтмотивов, с помощью которой этот роман удерживается. Потому что там повествования, как такового, нет, а есть то, что Белый называл «мозговой игрой». Он говорил, что и роман следовало бы назвать «Мозговая игра». Это чередование бредов, кошмаров, возникающих и пропадающих фигур. Главная такая фигура — красное домино, потому что однажды Софья Петровна назвала Николая Аблеухова «красный шут», и теперь вот

он на маскараде появляется в красном домино. Это такой символ если не революции, то какой-то опасности, грозного переворота, вообще грозы, накопившейся в воздухе.

Только там по гулким залам —  
Там, где пусто и темно, —  
С окровавленным кинжалом  
Пробежало домино.

Вот это вот красное домино, это тот символ революции, который бегаёт всё время по страницам романа и как бы поджигает их. Второй, тоже мрачный, постоянный лейтмотив, — это Пётр Первый, который овеществляется периодически в романе, является его героем. Является он и Дудкину, рядовому эсеру, который догадывается после этого визита о том, что Липпанченко провокатор и что надо Липпанченко убить. Он покупает ножницы и этими ножницами его убивает. Вот эта сцена, когда он верхом сидит на трупе, распоров его буквально от пупка до горла, принадлежит она, наверное, к числу абсолютных шедевров Белого. Хотя и большинство читателей уже к этому моменту решительно не понимает, о чём речь и в чём дело. Что олицетворяет в романе Пётр Первый, который проливается в кровь Дудкина, делаю его железным? Он олицетворяет волю государственную, вообще олицетворяет волю к действию, ту волю, которая жителями Северной столицы к этому времени уже почти утрачена. **Что такое Петербург по Белому? Петербург может быть только столицей и только империи. И если Россия не империя, нет Петербурга.** Это имперский город, состоящий из квадратов, параллелепипедов, кубов, из чётких перспектив, упирающихся при этом в туманные, бесформенные, зыбкие острова. И больше всего героев романа пугает именно то, что петербургские колеи, петербургские прямые улицы, проспекты уходят в туман и пустоту, уходят в никуда. Будущего нет, и будущее всегда страшит. Кстати говоря, легко понять, кого имел в виду Белый, к кому он отсылался.

Мы помним, кстати, огромные уши Аполлона Аполлоновича, которые на лысой голове особенно заметны. Конечно, это новая инкарнация Каренина. Жена от него сбежала, и жену зовут Анна, кроме того, он на службе чувствует какой-то тупик, после того как сбежала жена. Он умозрительный человек, человек, который живёт не живой жизнью, а представлениями, циркулярами. Это, в некотором смысле, попытка как-то развить и продолжить всю русскую классику. Там есть прямые отсылки к Достоевскому, к его «Братьям Карамазовым» особенно; есть к Толстому, и особенно к каренинской истории. Но, в сущности, главный конфликт романа и главный конфликт русской литературы и русской жизни, как понимает его Белый, это конфликт между Европой и «азиатчиной». Вот была Европа, в России построился этот единственный по-настоящему европейский прямолинейный строгий город. А в скором времени его затопит Азия. Не случайно, кстати, Липпанченко хохол, что всё время подчеркивается, и провинциал. Петербург затопляет российская «азиатчина», российская провинция, российская окраина. Петербург, как в наводнении некоем, высится единственным островом европейскости среди бушующей вокруг «азиатчины». Это довольно мучительная для Белого тема, и неслучайно роман мыслился ему как вторая часть незаконченной трилогии «Восток—Запад». За Восток или Запад? Первая часть — это «Серебряный голубь». Так вот ужас Петербурга в его обречённости, в том, что этот город, который в 1913 году описывает Белый, за семь лет до окончательного, по сути дела, ну за пять, строго говоря, до окончательной катастрофы Петербурга в 1918 году, — правительство переезжает в Москву, и город оставлен фактически. Это предчувствие катастрофы носится, носится в воздухе, потому что ясно, что Петербург — умозрительная, волевая конструкция, — размывается волнами бунта и безумия. И безумие это живёт уже во всех героях. Начало «Петербурга»: «Милостивые государи и милостивые государыни, что есть российская империя наша?» Людей, которые вошли в этот лихорадочный бред Белого, занимает первый

вопрос: насколько он вообще нормален? Ответу — он очень нормален. Вам бы быть всем такими нормальными. Потому что вот когда вышла переписка Белого и Блока, в 1940 году её впервые полностью издали и частично опубликовали факсимиле, очень интересно посмотреть: письма Блока — это изложенные его изумительно ясным, чётким, прекрасным почерком абсолютно безумные расплывчатые идеи. Трудно вообще понять, о чём пишет Блок, большей частью это образы, символы, туманные грёзы, намёки, чистое безумие, изложенное безупречной рукой. А вот письма Белого, написанные этими огромными сумасшедшими буквами... когда-то писала Мариэтта Шагинян, что такими буквами мог писать сумасшедший, ребёнок или сумасшедший ребёнок, вот эти действительно огромные шатающиеся каракули, а написано всё очень дельно, то о гонорарах, то о литературной политике. Блок был, безусловно, трагически раздвоенный и мучительно больной внутри, с виду абсолютно безупречный джентльмен. Белый — это абсолютный безумец внешне, но в этом безумии чёткая система, и он прекрасно знает, с кем и как себя вести. Блок прозу не мог писать, у него есть гениальные куски прозы, но это небольшие фрагменты. А Белый, когда пишет роман, — он прекрасно владеет собой, он чётко расставляет систему лейтмотивов, повторов, между прочим, он вполне профессионально разбирается в музыке, и до этого он написал цикл из четырёх симфоний прозаических, как он их называл. Как в симфониях создаётся ритм? Очень просто, одна и та же фраза повторяется через неравные промежутки, и какой-то ритм, какую-то музыку мы в конце концов слышим. «Петербург» — это уникальный опыт создания прозопоэтической формы, повествования, в котором поэзия и проза сошлись в гармоническом единстве. Я думаю, второй такой опыт в XX веке удался только Маркесу в «Осени патриарха» — романе, который, по сути, поэма. То, что написал Белый о Петербурге, читается как грандиозное поэтическое произведение, при этом там есть и фабула, и динамика, и свои лейтмотивно повторяющиеся фразы, типа

там «в окно бился куст, куст кипел». Всё это создает сбивчивую, нервную, но очень тщательно простроенную мелодику этого романа. Я уж не говорю о том, что Софья Лихутина один из самых очаровательных, соблазнительных, даже трогательных образов в русской литературе. И муж её несчастный, Сергей Лихутин, который попытался покончить с собой так неудачно и обрушился вместе с потолком, пытаясь повеситься, это тоже прелестный образ, по-своему трогательный. Белый умеет быть нормальным реалистом, когда хочет того. Конечно, в следующей его трилогии, в «Москве», больше безумия, меньше конкретики, сюжет более вымороченный, намеки темнее, эротическая подоплёка недвусмысленнее и ужаснее. Страшный главный герой, злодей Мандро, выжигающий глаз несчастному профессору Коробкину, ещё вдобавок сожигательствующий с собственной дочерью Лизашей... Ну уж такое исчадие ада, которое могло появиться только в больном уме. Но Белый времён «Петербурга», Белый, которому 32—33 года, ещё очень хорошо опять-таки владеет всеми своими силами и расставляет всё приоритеты очень грамотно.

Конечно, **главное в этом романе, как я уже и говорил, это не тот урок, который мы можем из него вынести, а те ощущения, которые мы можем из него получить. Чтобы понять русскую предреволюционную реальность, не надо читать историю, многотомные труды, сводки, газеты, не надо даже смотреть кинохронику. Достаточно прочитать «Петербург», и про 1913 год всё становится ясно. И про войну, которая висит в воздухе, и про тёмные геополитические козни, которые уже окружают империю, и про всеобщую готовность к провокации. Вот это, кстати, важный вопрос. Почему главный герой прозы о русской революции всегда провокатор? В «Караморе» у Горького, в «Тьме» у Андреева, да везде практически. Везде, где герой так или иначе участвует в революции, он всегда провокатор, и даже у Савинкова (Ропшина) в «Коне бледном» всегда самый интересный для писателя человек — это двойной агент. И поэтому Азеф так популярен, поэтому Алданов посвящает ему огромную работу. Поэтому и Маяковский пишет:**

«Эту ночь глазами не проломаем, чёрную, как Азеф». Почему же, собственно, провокатор, в данном случае Липпанченко, отвратительный, физически безобразный, такой важный, такой принципиальный герой для Белого? Ответ здесь прост. Дело в том, что герои русской революции и её антигерои, революционеры и охранители, — это ребята достаточно плоские, достаточно примитивные, о них говорить не так интересно. У них нет второго дна. А вот провокатор, он немного бог, он стоит и над теми, и над этими, он ими играет, он наслаждается тем, что держит в своих руках все нити. О провокаторах же, кстати, рассказывает и прелестная книга Честертона «Человек, который был четвергом», где всё семь главных злодеев оказываются провокаторами во главе с Воскресеньем. То, что главный герой всякой революции — это слуга двух господ, игрок на два фронта, это гениальная догадка Белого. У него это появилось, и это стало главной литературной модой, потому что Липпанченко, с его отвратительной липкой, плотной, как бы причмокивающей фамилией, всё-таки один из самых живых героев «Петербурга». И надо правду сказать, в русской революции победили-то провокаторы, а настоящие революционеры оказались жертвами! По некоторым данным, и Сталин был провокатором, агентом разведки, и такие выживают всегда, и Белый тонким образом это почувствовал. Как почувствовал он и то, что Николай Аполлонович Аблеухов, автопортретный его герой, протагонист, перестанет увлекаться Кантом и будет читать Сквороду, перестанет увлекаться западной философией и обратится к русской жизни. Вот, к сожалению, русская жизнь оборвалась 4 года спустя, и дальнейшая эволюция этого героя нам стала непонятна, но одно совершенно ясно — что возвращение к отцу, возвращение к корням представляется ему единственным выходом. Выход ли это на самом деле, сказать очень трудно, но Белый действительно полагал, что в конце концов отец и сын должны обняться, как в «Отцах и детях» — ещё одна отсылка, — и преемственность должна восстановиться. Возможно ли это — Бог весть, но нам даже важен не сам этот вывод. Нам важно ощущение

отчаяния при виде разорванной цепи поколений, при виде раз-  
верзающейся над Россией катастрофы. В этом смысле, конечно,  
«Петербург» самый бессмертный из русских романов. Шестьдесят  
лет спустя он повторился в «Пушкинском доме» Битова, который  
и стал Белым советского серебряного века, написав роман, отсы-  
лающий ко всему сразу, — но гораздо более вторичный, конечно.



«Облако в штанах»,  
1914

**В** этой главе речь пойдёт о 1914 годе, когда Маяковский закончил «Облако в штанах». История этой поэмы довольно своеобразна. Вдохновлена она одной женщиной, той, о которой впоследствии Маяковский в поэме-трагедии «Владимир Маяковский» говорил: «У меня есть Сонечка сестра!» Впоследствии поэма была резко переадресована Марии Денисовой, с которой Маяковский встретился в Одессе. И идея большой поэмы о любви в результате была уже вдохновлена довольно трагической историей их двухдневного романа.

Кстати говоря, из всех влюбленностей Маяковского эта была, если угодно, самой перспективной. Вот если бы тогда Мария Денисова оказалось чуть более чутка, может быть, они действительно сумели бы дать друг другу то счастье, которого как-то не сумели добыть по отдельности. Ну и наконец после того, как Эльза Триоле, новая возлюбленная Маяковского, решила познакомить его с сестрой и её мужем, Маяковский в первый же вечер встречи прочёл им «Облако в штанах», и после этого Осип Брик на всю жизнь заинтересовался законами литературы, и Лиля Брик на всю жизнь стала возлюбленной Маяковского. И сразу же за тем же чайным столиком было вписано в поэму посвящение ей, хотя она к появлению не причастна ни сном ни духом.

Каждый поэт так или иначе — это одно противоречие, одна борьба с каким-то колоссальным внутренним надломом. Как вся-

кий крупный поэт, поэт, склонный, конечно, к большой масштабной форме (это не совсем эпос, это скорее такие огромные лирические циклы), Маяковский очень быстро перестал удовлетворяться отдельными стихами. Можно сказать, что его первая поэма — это цикл из четырёх стихотворений «Я». В котором уже есть всё самое главное. Когда Цветаева писала о нём, она говорила: «Маяковский — это юноша, который пришёл и сказал: «Я!» Кто я?» А вот на этот вопрос у него уже нет ответа. Но после этой поэмы «Я», где, кстати, речь идёт скорее не о самом Маяковском, а о Боге, от лица которого написаны эти стихи, отсюда «я люблю смотреть, как умирают дети», после этого он должен был просто самым ходом, самой логикой своего творчества обязательно написать большую лирическую поэму, которая бы отразила главное противоречие его личности. Вы знаете, вообще каждый поэт так или иначе — это одно противоречие, одна борьба с каким-то колоссальным внутренним надломом. И надлом этот у каждого свой. Ну вот как у Пушкина, например, постоянная борьба порядка и хаоса. И он чувствует эту склонность к хаосу, чувствует его неотразимое притяжение, но всегда торжествует вакхический порядок, эллинский порядок. Своё противоречие у Лермонтова, своё у Блока. Главное противоречие Маяковского, которое явлено было в «Облаке в штанах», сформулировано им же в одном из лучших ранних стихотворений: «какими Голиафами я зачат — такой большой и такой ненужный?» Вот об этом, собственно говоря, «Облако в штанах» — потрясающее противоречие силы, мощи, гениальной одарённости и абсолютной неостребованности, абсолютной какой-то неуместности в мире, которая утверждается в четырёх частях на четырёх разных уровнях: на уровне личном, на уровне общечеловеческом, социальном, если угодно, эстетическом, художественном и, наконец, религиозном. Сам Маяковский говорил, что четыре крика четырёх частей это: «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой ваш строй», «Долой вашу религию». На самом деле это четыре признания, четыре попытки расписаться в собственной полной беспомощности и неуместности. Он именно оказывается не нужен женщине, не

нужен современникам, не нужен в искусстве и не нужен Богу в конечном итоге. Об этом, собственно, и поэма.

Написана она была в два приёма. Как раз 1914 год, началось это всё ещё в 1913-м, это период довольно ярких и успешных гастролей Маяковского по России. Он ездил с Бурлюком, постоянным организатором их выступлений, и Василием Каменским, который создавал и уют в этой компании, поскольку был из них самым весёлым и самым нормальным человеком, и, конечно, своим опытом авиатора он создавал некоторое надёжное прикрытие. Потому что, когда объявлялось о вечерах, самым благонадёжным оказывался Каменский, под его ответственность, собственно, и давали зал. Всё-таки авиатор, всё-таки для полицмейстера он уже человек с опытом и как бы государственно легализованный, он и печатался больше остальных. В общем, Каменский — это не то что фигура прикрытия, а такая точка равновесия. Бурлюк скорее импресарио, хотя и великолепный эпатёр, замечательный лектор. А Маяковский — гвоздь номера, гвоздь всех этих докладов, публичных чтений, потому что и стихи у него были лучшие, и манера поведения на сцене самая завораживающая. Знаменитый бархатный бас, который называли, кстати, то бархатным, то медным, а иногда он очень легко переходил на фальцет, у него был гигантский голосовой диапазон. Умение покрыть этим голосом практически любой зал, способность не теряться ни при каких записках, вопросах, атаках, и чём больше свистели, тем увереннее он себя чувствовал. В общем, Маяковский был прирождённым гениальным выступельцем и плюс к своему великолепному лирическому таланту имел ещё и могучий талант эстрадный. И вот в Одессе, как раз когда начиналась влажная и цветущая приморская весна, неожиданно Маяковский обратил внимание на набережной на удивительной красоты девушку с огромными сияющими глазами, она вместе с матерью ехала куда-то в коляске. Они побежали за этой коляской. Побежал знакомиться Бурлюк. Побежал знакомиться Каменский.

Маяковский добился немедленного приглашения всех футуристов, они же называли себя российскими футуристами,

“

«Облако в штанах» — потрясающее противоречие силы, мощи, гениальной одарённости и абсолютной невостробованности, абсолютной какой-то неуместности в мире, которая утверждается в четырёх частях на четырёх разных уровнях: на уровне личном, на уровне общечеловеческом, социумном, если угодно, эстетическом, художественном и, наконец, религиозном.

”

единственными гастрольями российского футуризма, он добился приглашения всех футуристов на вечер, они побывали в гостях у девушки, этой высокой ростом, почти Маяковскому под подбородок, Марии Денисовой. Оказалось, что она тоже рисует, что она мечтает стать скульптором, мечтает поехать учиться за границу. Но тут выяснилось, что есть уже жених. Маяковский, как правило, на женщин налетал очень стремительно, остановить его было невозможно. Это был такой вихрь, немедленно задаривавший женщину на все имевшиеся деньги букетами, духами, иногда арбузами. Чем больше было подарков и чем масштабнее были они сами, тем больше он был уверен в собственной неотразимости. Вообще всё развивалось очень стремительно. И надо сказать, что под действием этого вихря Мария Денисова, она была младше Маяковского двумя годами, действительно как-то призадумалась. Когда девушке 18 лет и на неё с такой силой ринулся молодой красавец футурист, который, кстати говоря, действительно был неотразим, хотя и совершенно по-базаровски не умел себя вести с людьми, не знал, куда прятать руки, смущался страшно, от этого дерзил, конечно, когда такой вихрь налетает, в первый момент не сразу можешь дать ему отпор. И, видимо, она дала Маяковскому какие-то надежды. Вася Каменский забеспокоился, стал говорить, что, кажется, Володя не слишком-то держит себя в руках, чего доброго сорвёт турне. Маяковский заявил, что никуда дальше он не поедет и останется в Одессе. Им надо было после этого сразу же в Николаев выезжать, их ждали. В общем, они подзадержались. У Маяковского состоялось с Денисовой решительное объяснение. Он получил, хотя и в предельно мягкой форме, отказ, ему сообщено было, ну как там, собственно, и сказано, я выхожу замуж. И после этого Каменский сказал: «Да ладно, с Володей может случиться что угодно, надо как-то его утешать». Бурлюк сказал: «Ничего, первая любовь всегда глупости. Когда-нибудь он должен же перестать общаться только с курсистками или только с проститутками, нужна серьёзная любовь. Это даёт настоящую школу. Ну, подумаешь, напишет стихи». И действительно, Маяковский уже следующим

утром в поезде, в ярком солнечном купе, осушая в бесчисленных количествах любимый свой крепкий чай, начал сочинять первую часть поэмы, ту, где о приходе Марии в гостиницу, как раз где скачут нервы, нервы разгулялись и «уже у нервов подкашиваются ноги». На папиросной коробке записывал куски, потом зачитывал их вслух, и все были поражены, Бурлюк с самого начала сказал: «Начинается большая поэма, это будет поэма великая». Но потом Маяковский сделал довольно значительный перерыв в работе, поехал в Куоккалу к Чуковскому, там, по всей вероятности, состоялось какое-то довольно решительное объяснение по поводу ухаживаний Маяковского уже за женой Чуковского. По одной версии, Маяковского просто заставили уйти посреди ночи, по другой, Чуковский его выкинул из окна, но, правда, тут трудно сказать точно, кто кого мог бы выкинуть, но так или иначе они поссорились. Поссорились надолго. Жена Чуковского всегда вспоминала об этом с большим удовольствием, Чуковский не вспоминал никогда. Но пока он там жил, он успел написать значительную часть поэмы, басом своим знаменитым её успел несколько раз прочитать присутствующим. И что самое удивительное, он успел внушить, ну не внушить, а вчитать эту поэму в уши детям Чуковского с такой силой, что они стали цитировать её по поводу и без повода. Когда Чуковский услышал, как его восьмилетняя Лида с серьёзным пафосным трагическим видом произносит «любовница, которую вылюбил Ротшильд», с интонациями Маяковского, он был не шутя потрясён.

Прошло некоторое время, и у Маяковского завёлся достаточно серьёзный роман с Эльзой Триоле, которая была не просто сестрой Лили Брик, но и в общем женщиной ничуть не меньшей одарённости. Вот как ни странно, может быть, и большей. Потому что вся одарённость Лили — это её невероятная восприимчивость, прекрасная способность воспроизводить чужие штампы, чужие слова. А по большому счёту она была, конечно, полностью объектом творчества Оси. Ося сделал из неё вот эту сухую, самоуверенную, сдержанно-страстную, очень зоркую замечательную женщину, но это как бы была такая еврейская прелестница с сухим мужским

мозгом. Тянулись всё по-настоящему, конечно, к Лилиному уму. А Лилиным умом был Ося. Совсем другое дело Эля. Эльза Каган в тот момент ещё, Триоле она стала в браке; Эля Каган, младшая сестра Лили, внешне казалась полной её противоположностью: острая, резкая, всегда куда-то устремленная, стремительная Лиля и несколько пухлая, расплывчатая, сентиментальная Эля. Лиля была гораздо более не то чтобы властолюбива, но Лиля тянулась к манипулированию, Лиле нравилось манипулировать людьми. Эля, наоборот, как губка, она вся была открыта влиянию, она впивала чужой ум, она была очень восприимчива, и она прекрасно разбиралась в искусстве, хотя сама предпочитала помалкивать. Она, в отличие от Лили, никогда в салоне сестры не блистала. В общем, она полюбила Володю сразу и навсегда, и надо сказать, что в её воспоминаниях чувствуется удивительная нежность к нему, даже после всего, что он с ней сделал. Он часто скандалил, грубил, мучил её ревностью, вообще Володя любил благоговеть перед теми, кто сильнее, и измываться над теми, кто слабее. Это довольно частая такая печоринская черта, и в нём это было очень заметно. Лиля постоянно была идеалом, Эля была скорее полигоном для отработки каких-то собственных стратегий, и она вспоминает о том, как он её мучил, скандалил, не разрешал уходить, осыпал упрёками, ревность беспрерывная и его, и её. Это нелёгкий был роман. Тем не менее она его боготворила, она считала его величайшим поэтом, и она-то, собственно, и привела его к Лиле послушать замечательную поэму.

Шел уже 1915 год, когда Маяковский, закончив «Облако в штанах» давно, пытался его опубликовать, не мог опубликовать нигде, ходил везде с тетрадкой, читал всем фрагменты. Год поэма пролежала в столе. Когда он прочёл у Бриков, Ося немедленно загорелся желанием издать её за собственный счёт, и издал, хотя цензура выдула, как писал Маяковский, из «Облака» очень много важных строф, всего порядка 80 строчек было вытянуто из поэмы, 20 четверостиший очень важных. «“Облако” вышло перистое, — писал Маяковский, — цензура в него дула». Ну и главное, сменилось название

поэмы. Поэма называлась «Тринадцатый апостол». Что очень важно для Маяковского, потому что, безусловно, он и есть везде, в любом деле такой тринадцатый апостол. Тот, кто вроде бы и любит, вроде бы и жертвует собой, и готов пополнить число адептов, но он тот, чью любовь всегда отвергают. Он тот, кто не нужен. Отсюда самоощущение тринадцатого апостола, это не Иуда, это совсем другое дело, это не востребованный и неучтённый ученик. Ученик, который не нужен, и, кстати говоря, он и говорил о себе в поэме как о тринадцатом апостоле. А название «Облако в штанах» было взято, по сути дела, от злости. Просто выдернуто из вступления:

Хотите —  
буду от мяса бешеный  
— и, как небо, меняя тона —  
хотите —  
буду безукоризненно нежный,  
не мужчина, а — облако в штанах!

Хотя это тоже, конечно, самоуничтожение. В чём, строго говоря, было очарование поэмы, в чём была невероятная сила её воздействия тогда? Принято говорить о лирическом темпераменте, но темперамент в Серебряном веке — вещь обычная, это было почти у всех. А у футуристов этого было и побольше иногда, чем у Маяковского. Сила «Облака», замечу я от себя, в его невероятной риторической убедительности. «Облако» запоминается сразу. **Запоминается потому, что цитаты из него приятно произносить. Маяковский, если делить всех поэтов на риториков и трансляторов, он, конечно, ритор, он гений поэтической риторики.** Об этом заговорили сразу. Именно риторическим поэтом назвал его пронизательный Гордфильд в своей очень точной рецензии. О риторике сразу же написал Чуковский. Маяковский именно умеет сказать, он рождённый оратор.

То, о чём говорится в «Облаке», — это вещи довольно тривиальные, как это ни ужасно. Но вот то, как это говорится, с какой силой



убедительности это произносится! «Облако» немедленно разлетелось на цитаты, и можно его цитировать бесконечно, чем мы сейчас и займёмся, уж по крайней мере, я думаю, каждый из вас 2—3 цитаты из «Облака в штанах» помнит. Удивительно здесь вот что. Удивительно, что «Облако», как главная поэма российского футуризма, — это умение хамить публике за её счёт. Вот в «Облаке» постоянно автор бросает упреки в адрес слушателя и читателя, постоянно его провоцирует, постоянно говорит ему гадости. А читатель не просто читает это с каким-то особенным наслаждением, особенно утонченным, он просит ещё и ещё, он запоминает это наизусть. Надо сказать, что, когда я своим школьникам «Облако в штанах» читал на нескольких уроках, меня поразила их реакция. Один так и сказал: «Львович, неужели это напечатано?» Это до сих пор сохраняет, как ни странно, абсолютную риторическую актуальность.

Почему поэма называется тетраптих? Триптих — это стандартная форма иконы, а для Маяковского всего мало. Он говорил: если в классической драме пять действий, у меня будет шесть. Тетраптих — это превышение, это икона, такой складень из четырёх частей, где над тремя обычными водружена ещё и четвертая с автопортретом. Я просто возьму навскидку несколько цитат из «Облака», которые улетели в обиходную речь.

У меня в душе ни одного седого волоса,  
и старческой нежности нет в ней!  
Мир огромив мощью голоса,  
иду — красивый, двадцатидвухлетний.  
Нежные!  
Вы любовь на скрипки ложите.  
Любовь на литавры ложит грубый.  
А себя, как я, вывернуть не можете,  
чтобы были одни сплошные губы!

Надо сказать, что эта мощь темперамента скрадывает даже то, что в чужом изложении показалось бы смешным, но это смешно,

вот это вот, «одни сплошные губы», а у Маяковского ничего. Этот трубный голос не чуждается никакой поэтики и не боится ничего смешного. Вот вам, пожалуйста, оттуда же:

Меня сейчас узнать не могли бы:  
жилистая громадина  
стонет,  
корчится.  
Что может хотеться этакой глыбе?  
А глыбе многое хочется!

Или вот знаменитый:

Ещё и ещё,  
уткнувшись дождю  
лицом в его лицо рябое,  
жду,  
обрызганный громом городского прибоя.

Замечательное вот это умение вовремя, как выстрел, вставить короткую строку среди множества длинных дольников, и она действительно всегда стреляет. Обратите внимание, что именно первые две строки всегда служебные, удар приходится на две последних, в этом смысле безусловно в риторической убедительности этих двух последних ему равных нет, они всегда великолепно афористичные:

Вошла ты,  
резкая, как «нате!»,  
муча перчатки замш,  
сказала:  
«Знаете —  
я выхожу замуж».

...

Дразните?  
 «Меньше, чем у нищего копеек,  
 у вас изумрудов безумий».  
 Помните!  
 Погибла Помпея,  
 когда раздразнили Везувий!

Эй!  
 Господа!  
 Любители  
 святотатств,  
 преступлений,  
 боен, —  
 а самое страшное  
 видели —  
 лицо мое,  
 когда  
 я  
 абсолютно спокоен?

Это другим голосом не произнесётся и с другой интонацией не сделаешь. Это грандиозная на самом деле для молодого поэта удивительная ораторская самоуверенность. И естественно, почти всё метафоры из «Облака» до сих пор служат молодым несчастным влюбленным людям:

И чувствую —  
 «Я»  
 для меня мало.  
 Кто-то из меня вырывается упрямо.

Алло!  
 Кто говорит?  
 Мама?  
 Мама!

Ваш сын прекрасно болен!  
Мама!  
У него пожар сердца.  
Скажите сёстрам, Люде и Оле, —  
ему уже некуда деться.

Кстати сказать, многие говорят о метафорах Маяковского. Метафоры Маяковского как раз довольно рациональны, в каком-то смысле они довольно предсказуемы. Просто это он играет на снижении, что каждое слово «выбрасывается, как голая проститутка из горящего публичного дома». Ничего здесь особенного нет, кроме именно резкости, этой физиологичности. В своё время очень точно сказал Юрий Карабчиевский, что большинство метафор Маяковского болезненно-садического свойства, они до садизма физиологичны. И действительно, очень много крови, драки, ножей. Постоянная какая-то физическая боль, постоянное насилие, потому что даже норма воспринимается как непрерывное насилие. Разумеется, Маяковский не мог не сказать, уже на этот раз во второй части, о катастрофе собственного непрерывного, неразрешимого одиночества. Действительно, никто не желает его выслушать, и вот вам, пожалуйста:

Гримируют городу Круппы и Круппики  
грозящих бровей морщъ,  
а во рту  
умерших слов разлагаются трупики,  
только два живут, жирея —  
«сволочь»  
и ещё какое-то,  
кажется, «борщ».

Это Маяковским запечатлено и в ещё более знаменитой метафоре: «улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать». Он пытается дать этой улице язык, стать языком в этом мире сплошного насилия и страдания. Здесь есть, конечно,

намёк во второй, особенно в третьей части, на то, что, может быть, какой-то великий социальный катаклизм — «в терновом венце революций грядёт шестнадцатый год». Может быть, он эту череду непрерывных страданий и унижений разорвёт как-то. Но по большому счёту Маяковский времён «Облака» в это не верит. Он, конечно, понимает, что «солнце померкло б, увидев наших душ золотые россыпи!». Но при этом люди всё время кричат в ответ: «Распни, распни его!» Поэтому он и говорит, что его «взвело на Голгофы аудиторий». В сущности, весь его публичный путь, путь в поэты, — это путь непрерывного распятия, и ни на какое понимание в этом смысле он не надеется.

**«Облако» — наименее революционное из его вещей, революционность тут только в форме. А никакой веры в то, что революция что-то изменит, у него, разумеется, нет.** Конечно, «Где глаз людей обрывается куцый, главой голодных орд, в терновом венце революций грядёт шестнадцатый год», но тем не менее что-то изменить — «Это труднее, чем взять тысячу тысяч Бастилий!». И никакого духовного переворота в результате это не сулит.

Невероятно себя нарядив,  
пойду по земле,  
чтоб нравился и жёгся,  
а впереди  
на цепочке Наполеона поведу, как мопса.  
Вся земля поляжет женщиной,  
заёрзает мясами, хотя отдаться;  
вещи оживут —  
губы вещицы  
засюсюкают:  
«цаца, цаца, цаца!»

Вдруг  
и тучи  
и облачное прочее

подняло на небе невероятную качку,  
как будто расходятся белые рабочие,  
небу объявив озлобленную стачку.

[...]

Вы думаете —  
это солнце нежненько  
треплет по щёчке кафе?  
Это опять расстрелять мятежников  
грядёт генерал Галифе!

Всякий бунт неизбежно закончится расстрелом. Всякая попытка что-то переменить, вот эта кратковременная эйфория, «губы вещицы засюсюкают», всё заканчивается всегда кровью. И скорее всего, заканчивается возвращением к прежнему, а может быть, и хуже прежнего:

На небе, красный, как марсельеза,  
вздрагивал, околевая, закат.

(Поразительно точный прогноз собственной судьбы!)

Уже сумашествие.  
Ничего не будет.  
Ночь придёт,  
перекусит  
и съест.  
Видите —  
небо опять иудит  
пригоршню обгрызанных предательством звёзд?

И апофеозом этого поражения становится его конфликт. Куда бежать? Бежать от этого всего только к Богу, но и Бог не желает это выслушать. Он предлагает Богу вообще-то великолепные вещи, он предлагает ему радикальную переделку мира:

Вездесущий, ты будешь в каждом шкапу,  
и вина такие расставим по столу,  
чтоб захотелось пройтись в ки-ка-пу  
хмурому Петру Апостолу.

Ничего подобного не будет. И мало того, что и женщина не хочет понять, когда он как раз говорит «я с сердцем ни разу до мая не дожили, а в прожитой жизни лишь сотый апрель есть». Да, и женщина отвечает ему всё равно отказом, и любовь не получает, и жажда не получает разрешения, и Господь не хочет его выслушивать, и ни малейшего утешения ему нет, и в результате:

Я думал — ты всеильный божище,  
а ты недоучка, крохотный божик.  
Видишь, я нагибаюсь,  
из-за голенища  
достаю сапожный ножик.  
Крыластые прохвосты!  
Жмитесь в раю!  
Ерошьте пёрышки в испуганной тряске!  
Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою  
отсюда до Аляски!

Какой, обратите внимание, великолепный речевой жест, какая полноударная речь. Но при всей победительности, при всей триумфальности «Облака» и это лишний раз играет на то же фундаментальное противоречие. Эта вещь о поражении, вещь, которая расписывается в поражении, и ничего этот поэт не изменит, и ничего от него не останется:

Вселенная спит,  
положив на лапу  
с клещами звёзд огромное ухо.

Конечно, «Облако» — это вещь, очень привязанная даже не просто к конкретной эпохе, а к конкретному возрасту. Каждый сколько-нибудь талантливый молодой человек, желая потрясти мир, проходит через все стадии, описанные в «Облаке»: через уверенность в своей силе и в своём торжестве, через первые любовные поражения, через непонимание в социуме и через первую религиозную катастрофу. В конце концов, всякая молодость — поражение. Да в общем и всякая жизнь есть поражение. Нигде это не запечатлено с такой силой, как в «Облаке в штанах». Маяковский до 1922 года эту вещь читал довольно часто публично, в особенности третью часть, а потом перестал. И когда его просили прочесть из «Облака», например, Катаев ему однажды сказал: «Я всё ваши большие вещи слышал в вашем исполнении, а “Облако” никогда. Прочтите, пожалуйста». На что Маяк мрачно ему сказал: «Феерическая бестактность, Катаич. Запомните, нельзя просить поэта читать старые вещи. А главное, говорите мне всё что хотите, но никогда не говорите, что моя предыдущая вещь лучше последней».

Он понимал, что «Облако» — высшая точка его взлёта. И любил эту вещь, напоминавшую о том, что он когда-то умел, напоминавшую ему о том, что ему всегда было 22 года, и за следующие 15 лет он выше так и не прыгнул. И до мая так и не дожил. Так и остался навсегда в апреле 1915-го, когда вещь была дописана. Когда-то Елена Шварц говорила, что, если бы Маяковский застрелился сразу после «Облака», многие хорошие вещи не были бы написаны, но и сколько ужасных не было бы написано, и был бы он нашим Артюром Рембо. Он действительно такой наш Рембо, но сколь же благороднее и сколь мощнее выглядит его биография с героической попыткой стать главным поэтом страны и с таким же героическим поражением, которое он на этом пути потерпел.

«Облако» остаётся тем, кому всегда будет 22 года, — вечным ненасытным юношам русской литературы.



«Господин из Сан-Франциско»,  
1915

Мы с вами приступаем к разговору о 1915 годе. Вот эти 15 книг увенчиваются, пожалуй, самым удивительным произведением русской новеллистики. Мы говорили уже о том, что русская литература всегда ищет синтез прозы и поэзии. Не только русская — и мировая, но русская особенно. И вот мне кажется, что первым найти этот синтез посчастливилось Андрею Белому: он предложил свой вариант, довольно трудно читаемый. А второй вариант, как бы альтернативный, — это Бунин, который Андрея Белого терпеть не мог.

У Бунина довольно странный дискурс и странное место в русской литературе. Он считается модернистом, тогда как сам он модернистов ненавидел, утверждал, что он представляет классическую толстовско-чеховско-тургеневскую традицию, и все разговоры о том, что он новатор, отметал с негодованием. Но тем не менее его проза новаторская именно потому, что вещество прозы бунинской — «парчовая проза», как называл её Набоков, — стало иным. Он значительно расширил изобразительные возможности прозы. Он нашёл удивительный компромисс между поэмой и новеллой, впервые организовав новеллу теми средствами, способами и приёмами, какими обычно организуют поэму. Он сумел с помощью рефренов, лейтмотивов, игры с библейскими аллюзиями и цитатами создать рассказ подлинной библейской мощи. Хотя мне, например, «Господин из Сан-Франциско» никогда не

нравился. Может быть, потому, что он включён в школьную программу. А может быть, он потому и включён в школьную программу, что слишком он наглядный, простой, довольно азбучный при всей талантливости исполнения. Но чего нельзя отнять у этого рассказа — так это невероятной пластической выразительности, запоминаемости. Запоминается в нём всё. Он поэтому так и разошёлся на цитаты. И все, конечно, помнят эпитафию к нему: «Горе тебе, Вавилон, город крепкий».

Ценно в этом рассказе — вот это удивительное дело! — даже не то, что в нём написано. Ценен он, когда помещается в контекст. Если бы этот рассказ был написан в 1903 году или ещё в девятнадцатом веке, может быть, резонанс был бы не так велик. Но он написан в пятнадцатом и полон предчувствий всемирной катастрофы. Катастрофы не только русской, не только революционной. Это катастрофа европейского масштаба. Кончается старая Европа. Как известно, тот не жил, кто не жил в предвоенной Европе с её культом комфорта, с её венскими пирожными, парижскими кафешантанами, с её русской купеческой широтой, английской приверженностью закону и морали, немецкой пунктуальностью и военщиной. Но как бы мы ни относились к предвоенной Европе, она обречена. И чувство этой обречённости комфортного, светлого, избыточного мира и лежит в основе «Господина из Сан-Франциско». И здесь-то и зарождается роковая амбивалентность, без которой рассказа не было бы и без которой не бывает хорошей литературы. С одной стороны, хочется подобно Блоку (а он в это время многое писал в этом духе) сказать «Так! Погибайте! Что в вас толку?». Потому что, когда Блок описывает, например, катастрофу «Титаника» в своём дневнике, он добавляет: «Слава Богу, есть ещё океан». Для него этот лайнер океанский — средоточие всей мировой пошлости, мировой лжи, техники, которая несёт миру упрощение. И природная сила океана всё это погубила. Этому надо только радоваться, жестоко, нечеловечески радоваться, как радуется Блок. А с другой стороны, Бунин — традиционалист, человек, которому жалко. И вот на

этом стыке чувств злорадства и жалости стоит этот удивительный рассказ.

Господин из Сан-Франциско — это американский миллионер, который всю жизнь работал, грабил и обманывал. И вот он, наконец, накопил на трансокеанское путешествие в Европу. Он едет с женой и дочкой на красавце океанском лайнере, в котором угадывается «Титаник». На этом лайнере всё дышит ложью, притворством. И танцует красивая пара, как пара змей, — он в чёрном фраке, она в открытом платье, и никто не знает на пароходе, что это нанятые танцоры, что никакой любви между ними нет, а они изображают за деньги счастливых любовников. И всё на этом пароходе так же ложно. И на фоне бушующего океана так жалок его блеск и всё его могущество. И вот этот корабль — как сказано у Бунина, тяжело одолевающий шторм, мрак, бурю; долгие, тяжёлые, как волны, катятся эти мелодические периоды — этот корабль прибывает в конце концов в Европу, и там, в Италии, перед тем как сойти на берег, господин из Сан-Франциско (кстати, безымянный герой), перед которым раболепно пресмыкалась вся прислуга, умирает. Неожиданно умирает от удара, пытаясь застегнуть пуговицу на рубашке. И сразу вся его жизнь становится бессмысленной, и сразу он становится просто обременительным телом для всего этого корабля. Его прячут в ящике со льдом в трюм, и его жена и несчастная дочь, которые приехали веселиться и развлекаться, становятся для всех досадным напоминанием о смерти, и все смотрят на них с презрением. А на пароходе продолжается вот эта жизнь, полная фальши. И, казалось бы, должен бы Бунин позлорадствовать, глядя на внезапную смерть могущественного капиталиста (я думаю, что с этой целью рассказ и включали в своё время в школьную программу). Но с другой стороны, Бунину равно неприятен и слуга, который издевается над мёртвым хозяином: «На sonato, signore?» («Вы звонили, синьор?»), изображающий скорбь и почтительность. Но он же остаётся в этой своей насмешке рабом. Он раб par excellence — это самое отвратительное. И все остальные, ко-

торые прячут смерть господина из Сан-Франциско, ничем не лучше.

И что же? Этот человек, который помер, только тем и виноват, что он помер? Конечно, собирайте свои сокровища не на земле, а на небе. Конечно, Бунин презирает богатство. Но он жалеет господина из Сан-Франциско — в этом-то и прелесть этого рассказа. И жалко ему этот лайнер, который пересекает шторм, мрак и бурю, который дрожит от страшного напряжения на всех этих волнах, который тоже обречён и который погибнет. Но разве то, что его губит, лучше? Разве эта стихийность, эти грядущие перевороты, эти страшные низовые силы, которые всплывут откуда-то, лучше, чем этот корабль? Нет, конечно. И наверное, лучше ложь мировой цивилизации, чем та стихийная сила, которая на неё поднимается.

В результате, конечно, рассказ Бунина не о том, что гибнет старая Европа. Рассказ Бунина о том, что жизнь человеческая сама по себе — как в любимом его старом персидском афоризме — подобна рубашке ребёнка: коротка и загажена. Ведь именно тогда же, в четырнадцатом-пятнадцатом годах, Бунин пишет, по сути дела, целую трилогию — «Господина из Сан-Франциско», «Братьев» и «Сны Чанга». «Сны Чанга» — рассказ от лица собаки о том, как бессмысленна жизнь капитана корабля, который любил женщину, был брошен ею и теперь доживает в одиночестве. Это о собаке, которая трепещет в ожидании прихода Главного Хозяина, который скоро придёт за ней, об умирающей собаке. Здесь же «Братья» — рассказ о маленьком кули, который возит в Коломбо богатых путешественников, а его любимая отдалась одному из таких богатых путешественников.

Это рассказы о вечном и неисчерпаемом трагизме жизни. Собственно, «Господин из Сан-Франциско» — единственный бунинский рассказ из этого периода, в котором нет вот этого холодного ужаса, а есть тёплое сострадание, которое всё-таки пробивается сквозь эту библейскую парчу. **Вот за то мы и любим Бунина, наверное, что, прекрасно понимая всю трагедию, всю безвыходность**

**существования, он к людям относится пусть с раздражённым, но всё-таки с теплом. И может быть, именно поэтому в последних своих рассказах, в «Тёмных аллеях», в рассказах до и после них, в «Розе Иерихона», сборниках двадцатых годов, в «Жизни Арсеньева» всё-таки сквозь раздражение и холод всё чаще пробивается человеческое тепло, живая человеческая тоска, которая сильнее любого апокалипсиса и любой смерти, которая сильнее его мрачно-поэтического стиля.**

**В**ыбор может показаться вам странным: почему за 1916 год, когда было довольно много законченных книг, мы взяли этот незаконченный, не самый известный и, в общем, далеко не лучший у Толстого роман? А причина здесь в том, что книга эта наиболее типична, я бы сказал. В ней наиболее ясно и полно отразился русский Серебряный век, каким он был в Петербурге. В Москве, вероятно, он имел другой вид: как-никак в Москве было побольше спокойствия, рациональности, реалистов, был знаменитый кружок Телешова и Бунина «Среда», в котором была гораздо более здоровая атмосфера, чем в кабаке «Бродячая собака», который выведен у Толстого под названием «Подземная клюква».

Но идёт 1915 год, а действие происходит вообще в 1912-м. Уже нет «Среды», она собирается очень редко, многие уехали за границу, кто-то в эмиграции, кто-то просто от тоски. Уже очень сильно пахнет войной, во всяком случае в Европе, соответственно, этот запах доносится до России. Уже есть эсхатологические предчувствия и чувство близящейся катастрофы. Возникает ощущение, что Россия погибла, чем, собственно говоря, и заканчивается написанная часть романа. Написано из него примерно две трети.

**Сюжет этого романа для тогдашней литературы, более того, для тогдашней жизни необычайно типичен. Если, конечно, транспонировать всё это на душу и технику Алексея Толстого, это такой себе «Идиот». Человек простой, добрый, с несколько провинциальным**

характером влюбляется в изломанную, развращённую, богатую, странную трагическую женщину Валентину Салтанову. В этом романе, собственно говоря, три важных составляющих, о которых и стоит поговорить.

Составляющая первая: как ни странно, в это очень трудно поверить, но главный герой всех романов Алексея Николаевича Толстого — это его стиль, ничего подобного которому русская литература не знала. Горький, довольно прозорливый читатель, говорил: «Воспринимаю ваш талант как очень русский, с острой усмешечкой». И действительно, Алексей Николаевич Толстой с самого начала своего прозаического творчества, когда он понял, что знаменитый поэт-символист из него не получится, всегда пишет с усмешкой. И в общем «Егор Абовов» — это роман, для которого характерны все будущие черты замечательной толстовской беллетристики. Он издевательски весёлый, в нём нет долгой экспозиции и описаний, он чрезвычайно лаконичен, по-газетному. Я вообще очень не люблю, когда журналистов ругают за журнализм, — а Алексей Николаевич уже к 1915 году прошёл хорошую журналистскую школу, он побывал корреспондентом на Первой мировой войне. Рассусоливать ему некогда, поэтому роман этот хлёсткий, фельетонный, как все его неисторические романы в общем. «Хождение по мукам» — тоже довольно фельетонная книга, что тут говорить. Там со страшной силой развивается действие, быстро пропечатываются герои, идеология абсолютно репризная, как в хорошей пьесе. В общем, это произведение увлекательное.

Не будем забывать, что сразу же в начале книги разворачивается между героями довольно напряженный диалог о том, что такое стиль, и там один герой, который очень любит теоретизировать, цитирует Теофиля Готье: «Я пишу фразу, не думая о фразе. Она у меня сама, как кошка, приземляется на четыре лапы». И действительно, все фразы у Толстого приземляются на четыре лапы. О стиле он не думает, потому что, как правильно замечает другой герой, «стиль — это когда стиля не видно». На фоне изломанной декадентской прозы упомянутого нами «Петербурга», в котором чёрт

ногу сломит, экзотических пряных новелл Гумилёва или романов Сологуба роман Толстого поражает удивительной простотой и естественностью. Как будто действительно в салон кокаинистов или морфинистов, того хуже, вошёл простой здоровый человек, предпочитающий водку, а иногда и водки не пьющий. В общем, Егор Абозов в петербургском салоне — это вполне себе автопортрет. Толстой вошёл в большую литературу именно со своими рассказами 1914—1915 годов и двумя романами, «Хромой барин» и «Егор Абозов», которые поражают, с одной стороны, конечно, точным следованием русской классической традиции, а с другой — вот этим новым газетным, простым и лаконичным стилем.

Вторая важная составляющая этого романа — роман этот отражает не столько сложную любовь писателя-деревенщика, если по-современному, к богатой вдове Салтановой, сколько борьбу литературных школ, какова она была на тот момент. В общем, Петербург 1915 года или 1912-го, когда происходит действие, действительно расколот. Уже есть акмеисты, есть кларист Кузмин, который утверждает ценности простой любви, домашнего уюта, прекрасной ясности. Есть ещё символисты, которых Кручёных уже прозвал мраморными мухами, чем-то развратным, старым и малоприятным. Есть футуристы, которые уже рисуют неприличные картинки, как тогда казалось, выставляют их и устраивают скандалы — русский футуризм начался с 1912 года, с близкого знакомства Маяковского и Бурлюка. Есть «бубновалетчики», новые русские живописцы, такие, как Осмёркин или Лентулов, которые действительно развивают совершенно новую меру условности, как говорил об этом Якобсон, «реализм, прошедший через кубизм». Наконец, есть очень модные в это время салонные стилизации XVIII века. Вообще XVIII век в большой моде, в большой моде Сомов, везде висят картинки с амурами и зефирами, красавицами XVIII века. Это, кстати говоря, вообще довольно любопытный парадокс, потому что тяготение русского XX века к XVIII, эта катастрофическая вечная связь чётных веков впервые отрефлексирована Тыняновым. Юрий Тынянов в статье «Промежуток» говорил



о том, что Маяковский продолжает державинскую одическую традицию. Сомовские «Маркизы» появились не случайно, отсылаясь к тому же галантному веку, веку Екатерины.

Почему XVIII стал так актуален в начале XX века? Почему дух XVIII века, дух порочного маркизства, развратной галантности витает в это время и в прозе, и в стихах Кузмина? Он там выведен очень похоже, его там зовут Горин-Савельев, и он своим «небольшим, но очень музыкальным и приятным дребезжающим голоском» напевает песенки о версальских прогулках. Почему это получилось? Тынянов объясняет это тем, что XVIII век — не век эволюции, это век великих сдвигов и разрывов. Этими сдвигами и разрывами уже пахнет в воздухе, пахнет французской революцией, умирающей галантностью и роскошью и действительно вызревающей в воздухе катастрофой. Поэтому в романе всё время задувает ветер с Невы, всё время дует страшный ветер и носит длинные облака.

**Что, по большому счёту, определяет атмосферу «Егора Абозова»? Почему понять предреволюционный Петербург или, так скажем, Петербург поздней реакции проще всего по этой книге? Да потому что там везде разлита атмосфера бездарно растрачиваемого богатства, таланта и полное ощущение, что скоро ко всем этим веселящимся людям придёт какая-то колоссальная расплата, которая весь этот мир, словно намалёванный на ветхом театральном заднике, просто сметёт к чертям.**

Третья, очень важная составляющая этой книжки, собственно историко-литературная ценность её заключается в том, что это роман с ключом, roman à clef. Там очень много узнаваемых персонажей. Горина-Савельева я уже назвал. Появляется там Брюсов, невысокий, скуластый, мрачный человек с прямыми деревянными руками, с рукопожатием, которое коршуном налетает на руку приятеля. Он таким был описан у Ходасевича, он таким и был. Зовут его там Сатурнов, он всё время участвует в литературных драках и скандалах. Правда, Брюсов у Толстого вышел чуть более симпатичным, чем он был в жизни. Кроме того, Брюсов — фигу-

ра московская, в Петербурге абсолютно чужеродная, не зря его называли купчиком, купеческим внуком. Но тем не менее он там единственный трезвый человек, единственный человек, который говорит этой швали правду, поэтому всё время попадает в драки. Можно узнать кого-то в Белокопытове, одном из главных героев, модном художнике, есть разные кандидатуры. А главное, можно узнать кабак «Подземная клюква».

«Подземная клюква», как он описан у Толстого с огромной, как вы уже чувствуете, мерой издевательства, — это в чистом виде «Бродячая собака». Что такое была «Бродячая собака» для Петербурга, почему это такое важное место в то время для петербургской молодёжи, петербургских художников? Этому следует уделить некоторое место. «Собака» — место, где собирается петербургская богема. Туда ходят люди абсолютно всех направлений, сословий и увлечений. Там появляется Маяковский, который всегда производит сенсацию, потому что обязательно читает с эстрады что-то эпатажно-хамское, вплоть до знаменитого «Вам». Там появляется Кузмин, который играет свои песенки. Туда регулярно ходят Гумилёв с Ахматовой. Держит всё это замечательный Никита Пронин, человек-оркестр, он и сочинитель, и режиссёр, и театрал. Он создаёт собственно дух «Собаки». Там появляются старые символисты. Блок не бывал там ни разу и очень этим гордился, а вот Пяст туда заходил. Бывали там Городецкий, даже Есенин, который, казалось бы, совершенно чужд всему этому, но он тоже старается светиться в салонах.

Чем отличается «Собака» от обычного салона? Во-первых, в «Собаку» могут прийти и так называемые фармацевты. Так называют там всех людей, которые не имеют отношения к искусству. Помните, был классический анекдот? Актриса выходит замуж, подруга её спрашивает: «За актера?» — «Нет». — «За режиссера?» — «Нет». — «За кого-то из публики?» Фармацевты — это «кто-то из публики», это люди, с которых берут деньги за вход, на эти деньги функционирует «Собака». Основную массу приходящих составляют две категории населения: это художники и меценаты.

Меценаты необходимы, потому что там они, во-первых, сходятся с художниками и дают деньги на журналы и вернисажи, а во-вторых, они таким образом приобщаются к искусству, получают некоторые основания для гордости. А зачем туда ходить художникам, понятное дело. Я много раз повторял, что Россия не очень хорошо производит товары, но прекрасно производит среды. Это творческая среда. Как у Ахматовой:

Да, я любила их, те сборища ночные, —  
На маленьком столе стаканы ледяные,  
Над чёрным кофеом пахучий лёгкий пар,  
Камина красного тяжёлый, зимний жар,  
Весёлость едкую литературной шутки  
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

И:

Все мы бражники здесь, блудницы,  
Как невесело вместе нам!  
На стенах цветы и птицы  
Томятся по облакам.

Я не знаю точно, имеется ли в виду какой-то из салонов, где Ахматова бывала, или роспись «Собаки», безбашенная, действительно с несколько лубочными цветами и птицами. Этот подвал, «Бродячая собака», — «Во втором дворе подвал, в нём — уют собачий. Каждый, кто сюда попал, — просто пес бродячий» — это такое было место, с одной стороны, довольно греховное, что там говорить. Там завязывались романы, происходили роковые встречи, там блудили и, строго говоря, тратили, прожигали жизнь одарённые и достаточно безбашенные люди. Но если ностальгически на это посмотреть, возникают ужасные чувства: как, в общем, ничтожны были эти грехи и как чудовищна была расплата, пришедшая за них! В том подвале, где была «Собака», сейчас опять

кабак, его возродили, но, конечно, ничего подобного уже нет, его невозможно вернуть. Вот в этом кабаке близ Марсова поля Ахматова однажды случайно оказалась в сентябре 1941 года во время бомбёжки. Она там пряталась, там было бомбоубежище. И она с ужасом поняла, что она сидит в «Собаке», где столько всего было, где «иных уж нет, а те далече», да никого уже нет в 1941 году! Вот это такое страшное воспоминание, такая страшная аллегория! Когда подумаешь, что это было и чем они за это заплатили, естественно, сплошные слёзы.

А Толстой описывает всё это с большой мерой ненависти, я бы сказал, с большой мерой зависти. Роман вообще продиктован завистью, понятное дело. Прежде всего завистью к символистам, которые не приняли его в свои ряды, потому что он при всём своём таланте и темпераменте как поэт был совершенно не талантлив. Прозаический талант его был ещё совершенно не очевиден. В общем, он занимал достаточно жалкое положение в литературе в то время. Его стали знать с 1914 года, а 1912 год — это его жалкие попытки попасть в элиту. У него что-то получалось, в конце концов, он общался не с последними людьми, более того, он поучаствовал в качестве секунданта в дуэли Гумилёва с Волошиным из-за Черубины де Габриак. Но по большому счёту это не было участием в литературе. Его не воспринимали всерьёз. Он придумал себе потом, что его потому не воспринимали, что он был здоровый русский корневой талант, а у этих людей в моде была болезнь.

Конечно, ничего здорового и корневого в нём не было. Вспомним «Аэлиту», «Гиперболоид инженера Гарина», «Хождение по мукам» или «Петра Первого», мы увидим, что он наиболее силен там, где он изображает настоящие массовые безумства, послевоенную Европу. В нём совершенно нет пресловутого здорового начала. Его ненависть к модернистам в основном проистекает от зависти. Когда он в начале «Сестёр», первой книги «Хождения по мукам», пишет, что модно было быть больным, модно было быть аморальным, — ты сам вообще здоровый шибко? Давайте вспомним его

знаменитый, на весь Петербург нашумевший роман, когда Крандивская сбежала к нему от мужа. В Коктебель он ездил, во всей этой среде он участвовал, просто он ревнует. Вообще книги, продиктованные ревностью, мстью, даже завистью, как у Олеси, бывают очень хороши. Зависть — прекрасная муза.

Нельзя, конечно, не остановиться на Салтановой. Салтанова — образ чрезвычайно интересный и обаятельный, надо отдать должное Толстому. Во-первых, она эфирная наркоманка, отсюда её постоянно расширенные глаза, сладкий запах эфира, от неё исходящий, постоянная бледность, иногда внезапный румянец. Во-вторых, она как-то наследует женщинам Достоевского, женщинам, о которых Горький в рассказе «Мальва» сказал: «У нее, брат, душа не по телу». Есть душа, которая чего-то ищет, есть тело холёной красавицы, есть привычка к уже скучному надоевшему разврату и есть жажда чего-то нового. На короткое время Абозов её развлёк, он показался ей интересным. Когда он вдруг начинает бешено целоваться, то потом ужасно краснеет и извиняется. Она говорит ему: «Что же вы извиняетесь, ведь вы ничего не разбили». Он застенчив, он страшно силён — первый вопрос, который она ему задает: «Сколько вы поднимаете одной рукой?», а он много поднимает. Он пишет деревенскую простоватую прозу про мальчика Кулика, очень сильно стилизованную под Бунина. Это очень хорошая пародия на всю и сразу прозу Серебряного века. Там есть рябая роковая красавица Матрена, пришедшая из «Серебряного голубя», есть замечательные мужики, пришедшие из Бунина. В общем, такая проза, вбирающая главные тенденции. Она тоже пародийная, как и весь роман. Но что в нём настоящее, так это большая, завистливая страсть к такой же больной и изломанной женщине. По первым страницам романа понятно (он не успел это дописать, но в плане это есть), что, конечно, Абозов её убьет. Он её пристрелит. Как говорил Василий Васильевич Розанов, писатель тех же времен: а что ещё можно сделать с Настасьей Филипповой? Настасью Филипповну можно только убить, ни на что другое она не реагирует.

И вот в этом смешном, тенденциозном, очень характерном романе каким-то нечеловеческим образом сохранился дух времени. Почему Толстой не стал его дописывать? Он его начал в 1915 году, написал две трети, в 1916 году пытался продолжать. Опубликовал несколько глав в разных газетах, анонсировал появление романа, а потом вдруг его бросил. Я думаю, он его бросил в силу достаточно очевидной причины. Не то чтобы ему надоел этот замысел, нет, он продолжал ему нравиться. Ситуации, подобные этой, продолжались, война убийств, самоубийств, роковых эфирных помешательств и прочего — это всё в России оставалось на прежнем уровне. Беда была в другом: он вдруг понял, что наступают гораздо более серьёзные конфликты.

Атмосфера этих вечеров перешла в роман «Сестры», появился Бессонов, портрет Блока. Вообще говоря, счёты с Блоком, которому тоже люто завидовал, Алексей Толстой пытался свести дважды. Сначала он изобразил его в образе поэта Бессонова, Ахматова говорила: «Получилось обидно, но похоже». А потом в образе Пьеро в «Приключениях Буратино»: «Мы сидим на кочке, где растут цветочки, жёлтые, приятные, очень ароматные...» Мирон Петровский подробно разобрал, что имеется в виду в «Золотом ключике». Появилась гораздо более убедительная карикатура на блоковский Петербург и предреволюционное время — масштабный роман «Сёстры». Да и, собственно говоря, весь эпос «Хождение по мукам» — это о том главном, что он увидел, о кануне революции и её первых годах. Он революцию не полюбил, несмотря на все старания, потому что время массового безумия он любил больше. Оно было, может быть, и порочно, но эстетически прекрасно. Он навеки остался данником этого времени.

Нам осталась удивительная героиня, в которой сошлись черты Ахматовой, Глебовой-Судейкиной, Паллады Бельской. Развратная, трагическая, неотразимо привлекательная обречённая женщина. Все, кто блистал в 1913 году, как писал Георгий Иванов, — лишь призраки на петербургском льду. Вот такой мрачно-весёлый парад этих призраков и предстаёт нам на страницах последнего русского дореволюционного романа.

## Какую художественную ценность имеют неоконченные романы?

Вопрос хороший. Мы когда-то с одним приятелем задумывали даже написать книгу о неоконченных романах, взяв несколько самых удачных образцов. Если бы «Тайна Эдвина Друда» Диккенса была закончена, был бы обычный роман, а так он не закончен, и это великая тайна. Незаконченность — важный элемент поэтики. Не закончен «Онегин», заканчиваться он должен был отъездом Татьяны в Сибирь к мужу, по реконструкции Дьяконова, но этот трехчастный план был тогда невозможен. Кстати говоря, роман от этого сильно проиграл. Было же девять глав, три части по три главы, он был гораздо симметричнее и красивее. Ничего не поделаешь, пришлось публиковать вот такой оборванный роман.

Неоконченность некоторых текстов Серебряного века, скажем, незавершенность трилогии Белого «Восток — Запад» (написаны две части из трёх) — это тоже очень важный показатель. Пришла буря и сняла необходимость заканчивать. Когда Блок писал в предисловии к «Возмездию»: «Не чувствуя ни нужды, ни охоты после революции заканчивать вещь, полную революционных предчувствий», — он тоже очень точно обозначил жанр. Революция пришла и оборвала всё, что не нужно. И «Абозов» сделал что-то подобное. Будь он закончен, перед нами был бы откровенно бульварный роман. А так, когда он трагически оборван, идея оборванной, незаконченной жизни — и салтановской, и абозовской, и русской, это ощущение, что Россия погибла и будет сметена, — в неоконченной фабуле стала гораздо заметнее. Особенно хорошо, что этот роман был опубликован только после смерти Толстого, в 1953 году, в первом полном собрании. Потому что, если бы он был опубликован тогда, Толстой бы перессорился со всей литературной средой, а далеко не факт, что это было бы хорошо.

Тут надо сразу же подчеркнуть две довольно важные вещи:

1. Пастернак всегда считал главным событием своей жизни то, что книга была не написана, а как бы ему дана, пришла через него.

2. Это произведение совершенно нового жанра: книга стихов.

Об этом подробно писал, например, Кушнер. Трудно сказать, чем этот жанр отличается, скажем, от романа в стихах или поэмы, от поэтического нарратива вообще. У этого жанра есть три особенности. Во-первых, всё-таки это не монолит, а именно «собрание пёстрых глав», стилистически очень разнородных. Во-вторых, у этого текста всегда есть скрытый лирический сюжет, о чём мы сейчас поговорим подробно. В-третьих, такая книга, как правило, прочно привязана к исторической эпохе, её породившей, она исторически обусловлена, и это при том, что в ней следов исторической зависимости почти нет.

Возьмём такой же жанр, это книга Симонова «С тобой и без тебя», лучшая книга о войне, написанная во время войны. Это тоже собрание не монолитных, не цельных лирических стихов, которые прекрасно дополняют друг друга. Есть среди них общественно-политические, например, письмо от имени офицеров полка. Есть абсолютно-лирические: «Словно смотришь в бинокль перевернутый». Есть комические: «Если бог нас своим могуществом...» Есть абсолютно реквиемные, трагические, как, например, «Хозяйка дома». Мне это всё ещё придётся разбирать подробно. Там есть совершенно



очевидный лирический сюжет: мальчик любил девочку, ушёл на войну. Сначала он был не нужен девочке, а когда вернулся с войны, уже девочка стала ему не нужна. Вот такая трагедия. Мальчик получил новый опыт, с которым вернуться в прежнее нельзя.

В общем, точно такая же немонолитная вещь — «Василий Тёркин». Её называют поэмой, но это неправильно, потому что авторское обозначение жанра — книга про бойца. «Эта книга про бойца без начала, без конца». А почему? А сам Твардовский говорит: «Если спросят, где сюжет, на войне сюжета нет». Это правильно, сюжета на войне нет, там один сюжет: жил и умер — или жил и выжил, вернулся.

Книга Пастернака «Сестра моя — жизнь» — по всем трём параметрам классическая книга стихов. Я думаю, может быть, здесь прав Кушнер: первая книга стихов, строго говоря, именно как книга стихов в русской литературе — это «Сумерки» Баратынского. Может быть, в какой-то степени это «Последние песни» Некрасова. Да, в отличие от сборника стихотворений 1855 года — это книга, в ней есть чёткий сюжет умирания, это единый цикл, поэтому в ней так много отрывков, незаконченного, это, в общем, история болезни. У Блока «Ночные часы», я думаю, вполне себе книга стихов. Даже более того, он называл свои книги лирической трилогией, там есть некий сквозной сюжет.

В чем же заключается сюжет Пастернака? Как вообще написать хорошую книгу о русской революции, практически не упоминая там русской революции? Это книга, которая в основном разворачивается летом 1917 года, в самое неопределённое время, как раз имеет довольно чёткий лирический сюжет, который абсолютно совпадает с метасюжетом русского романа XX века. Есть девочка, символизирующая Россию, сложная, напряжённая и измученная, есть влюблённый в неё главный герой, есть сначала их радость, взаимность, бурное обладание — книга Пастернака вообще как раз дышит чувственностью, об этом писал и Катаев, дышит страстью молодой, хотя отношения Елены Виноград и Пастернака были по большей части платоническими. Далеко они не заходили,

максимум, что там было, это довольно раскованные поцелуи. Сам Пастернак утверждал, что до физической стороны любви дело так и не дошло. Но в книге совершенно очевидно, что это взаимное обладание поначалу есть. Потом начинается мучительный, долгий разрыв. Короткое счастье, короткая вспышка взаимного интереса, а потом мучительно долгий разрыв, во время которого лирический герой, который очень похож на самого Пастернака, вдруг узнаёт, что, оказывается, она никогда его не любила, больше того, она никогда ему не принадлежала, а был у неё роман с её кузеном, его другом Александром Штихом. Как принято говорить, *le cousinage est un dangereux voisinage*, кузинство — большое свинство. Проблема в том, что Пастернак не может до конца поверить и не хочет верить в то, что она не его.

А теперь посмотрите, как лирический сюжет накладывается на российскую историю. Дело в том, что поэт и Россия, поэт и страна могут любить друг друга и принадлежать друг другу очень недолго, о чём впоследствии написан «Доктор Живаго», пастернаковский роман на тот же метасюжет. Есть короткая вспышка любви, когда они вместе, а потом она обязательно достаётся другому. И Россия достаётся другому, и тот, кто мог бы её понять, сделать её счастливой, оказывается не нужен, а спасает её всегда кто-то чужой: или пошляк Комаровский, или чей-то чужой возлюбленный. Пастернак в своей манере отказывается от самоубийства, в цикле «Разрыв», который служит эпилогом книги:

Я не держу. Иди, благотвори.  
 Ступай к другим.  
 Уже написан Вертер,  
 А в наши дни и воздух пахнет смертью:  
 Открыть окно — что жилы отворить.

Это сказано уже о зиме 1918 года, когда, как норвежский корабль, затертый льдами, и страна, и любовь, в общем, примерно в одинаково статичном и безнадёжном положении.

«Сестра моя — жизнь» написана о любви Пастернака к Елене Виноград. Тут возникают довольно забавные ботанические коннотации, потому что предыдущим её женихом был Сергей Листопад, незаконный сын философа Шестова, погибший на войне. Кстати, именно Серёжа Листопад отговорил Пастернака от попыток попасть на войну. Пастернак не попал туда по понятным причинам: у него одна нога была на шесть сантиметров короче другой после неудачного падения с лошади. Он долго выработывал походку, которая позволяла бы этого не замечать, всегда носил каблук с накладкой, но как бы то ни было, ему не светило попасть на фронт по призыву ни в Первую, ни во Вторую мировую войну, о чём он сам же и писал. У него была надежда пробраться или добровольцем, или военным корреспондентом. Листопад ему объяснял, что поэту на войне делать нечего, да и вообще на этой войне делать по большому счёту нечего. Сам он был убит, по разным сведениям, то ли в конце 1916 года, то ли в феврале 1917-го, убит своими взбунтовавшимися солдатами, прапорщик-красавец.

Елена Виноград была то, что Пастернак всегда особенно любил: она была женщиной с трагедией. Этот траур, в котором она ходила, ощущение роковой драмы, которое тяготело над ней. Досталась она в конце концов тоже человеку с говорящей фамилией Дороднов. Дороднов проглотил Виноград, а Пастернаку Виноград не достался. Пастернак очень любил острить над собственной фамилией, говоря, что пастернак — неприхотливая огородная травка, которая легко приживается на новом месте, когда её выкапывают, но тем не менее она совершенно не терпит холода, заморозков. Она может пахнуть и расцветать по-настоящему только в благоприятных условиях. Это очень касается и его самого, он легко терпит бытовые неурядицы, когда ему пишется, но во время общественных и социальных заморозков он просто сходит с ума.

Это что касается предыстории романа. Три стадии имела эта любовь, как и книга имеет совершенно отчётливую трёхчастную

композицию. Тут надо, конечно, поговорить о том, что называется заглавным тропом, как называется наиболее известная статья на эту тему: статья Жолковского «О заглавном тропе “Сестры моей — жизни”». Заглавная метафора имеет, по выражению Жолковского, двойное происхождение. С одной стороны, конечно, она отсылает к Франциску Ассизскому, который всё время говорил не только «братец волк», но и «братец тело», «братец ум». Он обращается не просто к собственным слушателям, приятелям, окружению с этим «братец», но он вполне может сказать и «сестрица жизнь». «Братец тело», возможно, один из источников этого тропа. Вместе с тем сестра жизнь несколько раз упоминается у Александра Михайловича Добролюбова, АМД (Ave Mater Dei), молодого поэта-символиста, который впоследствии ушёл странствовать, основал секту и умер печником в 1945 году в Нагорном Карабахе. Мы не знаем, в какой степени Пастернак был знаком с текстами Добролюбова, но, наверное, через Боброва, знавшего абсолютно всю лирику начала века, а может быть, через кого-то из младосимволистов или кого-то из общих футуристических знакомых он мог знать эти стихи.

Что означает «Сестра моя — жизнь»? Сам Пастернак впоследствии писал о жизни: «Она цвела как альтер эго, и я назвала её сестрой». Жизнь, как вы знаете, в русском языке имеет два значения. Одно — жизнь конкретного человека, второе — жизнь как общий процесс, в который мы все вовлечены. Здесь в виду имеется именно родство со всем миром, с общей жизнью, которое достижимо только во время революции, во время великих потрясений. Русская революция имела те же три этапа. Этап первый, о котором мы будем подробно говорить применительно к книге Зинаиды Гиппиус «Чёрная тетрадь», её раннеревOLUTIONIONНОМУ дневнику, — сначала восторг февраля. Действительно, сплошное сияние февраля. И февраль, хотя погода в Петербурге была всё-таки не безоблачная, запомнился всем как сияние, радость. Рухнуло самодержавие, идёт братание на фронтах, солдаты возвращаются на землю, более того, в Петрограде идёт братание

с городскими. Всё ужасно рады, сполз со страны ледяной панцирь, который держал её 500 лет. А потом, через короткое время, начинается второй период, известный как двоевластие. Ленин вернулся, запахло бунтом, перемены кажутся недостаточными, Временное правительство — недостаточно радикальным, всё уже понимают, что Керенский — болтун. В общем, страна без будущего, без надежды, без правил. Сначала начинаются расстрелы демонстраций, потом бунты, потом Корниловский мятеж в августе, который Керенский сначала одобряет, а потом предаёт. Кстати, это был последний шанс как-то спасти страну или вогнать в некоторые рамки. А потом уже происходит самый бескровный, но уже абсолютно безнадежный Октябрьский переворот, в результате которого к власти приходит самая циничная и самая небрезгливая сила.

В общем, грех себя цитировать, но приходится процитировать свою старую фразу: «Любовь похожа на индивидуальный террор, а разлука — на государственный». Начинается время государственного террора, который пока ещё не показывает зубов, но уже ясно, что случилась «непрорубная тоска», как сказано в «Сестре моей — жизни». Соответственно, в книге эти три времени года обозначены с предельной чёткостью. Есть весна, весна на Воробьёвых горах, «грудь под поцелуи как под рукомойник», воробьи, которые заводят глаза, «осушая по капле ночной небосвод». Там даже есть небольшое вступление, которое называется «До всего этого была зима», замечательный сразу заданной пастернаковской разговорностью, какой-то невероятной обыденностью языка: «Снег валится, и с колен — / В магазин / С восклицаньем: / “Сколько лет, / Сколько зим!”».

Вот тогда в «Сестре» обиходная разговорная речь улицы входит в поэзию как никогда прежде. **«Сестра» очень просто написана. Там есть, конечно, масса пастернаковских знаменитых бормотаний, задыханий, шёпотов, полная имитация ночной речи, как называл это Джойс. Но помимо этой невнятицы есть простота, обыденность, огромная лексическая широта, включение жаргонизмов, профес-**

сиональных терминов. Это очень пёстрая книга, которая, как река, несёт огромное количество всякого сора. Именно поэтому мальчики и девочки 1918—1920 годов воспринимали эту книгу как свою, переписывали от руки, учили наизусть. Сам Маяковский, как вспоминает Лиля Брик, был тогда абсолютно пропитан Пастернаком! Пастернак был у него на все случаи жизни. Действительно, цитаты из Пастернака удивительно легко ложатся на обиходную речь, потому что они оттуда же и взяты.

И вот сначала весна с её захлебывающей радостью, потом лето. Лето — лучшая часть книги, где уже есть ощущение бикфордова шнура, который гуляет по площадям. Революция в это время уже грозна, а Пастернак в это время ездит на юг России к возлюблённой, где она снимает дачу, ездит в бесконечных поездках. Он пишет, что расписание поездов для него в это время драгоценнее Святого Писания. В этих бесконечных поездках, в перечне станций (Ржакса, Мучкап) уже звучит голос бури, катастрофы. И наконец, осень, когда сухость, молчание, грозное ожидание чего-то затаившегося, книгу эту завершает достаточно безнадежно. Книга о революции получилась книгой о катастрофе, потому что двое опять друг друга не поняли.

Чем обеспечивалась, помимо языковой свободы и невероятной простоты пастернаковской фразеологии, при всей сложности его синтаксиса, такая безумная популярность этого сочинения? Во-первых, точным эмоциональным попаданием. **Для того чтобы написать хорошую книгу о большом историческом событии в России, всегда достаточно влюбиться в сложную девушку и после периода бурной взаимной любви получить от нее, по-русски говоря, отлуп.** Это действительно было и применительно к «Сестре моей — жизни», и к «С тобой и без тебя», и к замечательным любовным книгам 1970-х годов Олега Хлебникова, выстроенным по тому же принципу, и применительно к кушнеровскому «Таврическому саду», где любовь вроде бы и счастливая, но при этом такая катастрофическая: «Вы, облако и сад, я только что из ада», всё время ощущение преследующего ада, потому что любовь счастливая, но

беззаконная. Всегда получается почему-то о России, потому что Россия всегда приманивает, кажется своей, а потом всегда катастрофическим образом бросает.

Я даже не буду особенно цитировать эти стихи, не потому что я их не помню (помню я их обрывочно, по строфе, по периоду), а потому что вырывать что-либо из контекста этой книги совершенно невозможно.

Милый, мёртвый фартук  
И висок пульсирующий.  
Спи, царица Спарты,  
Рано ещё, сыро ещё.

Как это вырвешь из единого контекста, единого потока этих удивительных признаний? В чём, собственно, дело? У Пастернака главная единица стиха — не слово, как очень часто у Цветаевой, не строчка, — это длинный, на много строф развёрстаный период, задыхающийся, захлёбывающийся. Вырывать что-то из этого контекста совершенно невозможно, вещь надо воспринимать в целом. Больше того, когда, скажем, Адамович, главный критик эмиграции, попытался некоторые стихи Пастернака из «Сестры» переписать прозой, понять, про что там написано, у него получился бред. Кстати говоря, когда то же самое попытался сделать гораздо более авторитетный знаток стиха Михаил Леонович Гаспаров, у него тоже получился бред, что он был вынужден с тоской признать.

**Пастернака нельзя переписать прозой, это толчки, уколы смысла, ассоциативный ряд здесь у каждого свой.** Хотя Пастернак настаивал на своей внятности: вот знаменитая строчка «Слёзы вселенной в лопатках». При чём здесь лопатки? «Я не имел здесь в виду спинные кости, лопаткой на юге называются стручки гороха. Слёзы вселенной — это горошины». Но сколько бы он ни пытался это объяснить, это ни до кого не доходило, и это абсолютно неважно. Точно так же неважно, что у Блока сказано «Пять изгибов сокровенных»

о пяти переулках, по которым он провожал Любовь Дмитриевну. Мы понимаем, что речь идёт об изгибах женского тела, нам так больше нравится. Прямая расшифровка «Сестры» или попытка её понять обязательно приводит нас в тупость, в пустоту. Надо воспринимать это в целом, в едином потоке или, как называла это Цветаева, в световом ливне.

Нельзя не заметить, что доминирующая эмоция «Сестры» — счастье, несмотря на трагизм этой книги, на опустошенность, которой она заканчивается, и счастье это двойного рода. С одной стороны, автору 27 лет, это книга прежде всего открывшихся внезапно огромных собственных возможностей, поэтического становления. Как ни была трагична русская революция, ребята, давайте признаем, что всё-таки это было время роскошного раскрепощения главных возможностей страны, появления каких-то новых небывалых ожиданий, возможностей, реализации. В конце концов, кто знал Пастернака до этой книги? Кто знал до этой революции великую плеяду прозаиков 1920 годов? Замятин начал в десятые годы что-то такое писать — потом написал «Мы». Написал Ремизов несколько отличных повестей, но потом написал «Подстриженными глазами». То есть революция их всех колоссально выпрямила до хруста, вытащила из них то, чего никто не предполагал.

Действительно, какой-то луч упал на Россию, что-то сжёг, а кого-то навеки закалил. Над всеми пролилось что-то небывалое. Дух этого небывалого сохранился в «Сестре», это счастье. И то, что главная книга о русской революции всё-таки счастливая, очень важно. Это многое объясняет. Вы же понимаете, что столетие русской революции мы совсем скоро будем отмечать, не знаю пока чем, но чем-то обязательно отметим, это по крайней мере вызовет разговоры. Разного рода консерваторы, государственники, большие любители государственного террора будут говорить нам: «Революция — это всегда кровь, разруха». У нас есть свидетельства Пастернака, который говорит нам, что революция — это всегда свобода, счастье. Сначала это



удар счастья в грудь, такой удар нельзя сравнить ни с чем. Тот, кто не испытал этого внезапного дуновения свободы, ничего не понимает в жизни, не жил, не получил какого-то важного витамина. Потом, конечно, будет и разруха, и тиф, и вобла в пайках, а иногда и пайков не будет. Потом начнется тяжёлое национальное разочарование, я бы сказал, национальное самоубийство и взаимное истребление. Начнётся вся эта чушь и лажа, которая называется гражданской войной, которая и есть самоубийство нации на почве разочарования. Но сначала происходит лето 1917 года, когда, как пишет потом Пастернак в своих воспоминаниях, «митинговало пространство, деревья, мосты, поезда, всё разговаривает». Это время, когда мир обретает речь, свободу. И нам об этом рассказывает «Сестра моя — жизнь». Это первый источник счастья, строго говоря, не столько поэтический, не столько личный, сколько социальный.

А вторая составляющая — пожалуй, это учит нас очень важному, учит нас понимать, что всякая любовь — это дар божий, даже когда она заканчивается ничем. Даже то, что он любил Елену Виноград и написал про неё эту книгу, она действительно была очень красивая девушка. Но главное, что есть в этой книге, — радость от того, что, какая ни была любовь, она всё-таки была. Надо сказать спасибо. Елена Виноград была большую часть своей жизни если не сказать счастлива, то по крайней мере спокойна. Она прожила ровную жизнь со своим Дородновым, она не знала больших катастроф, тюрьмы, слава богу, не знала государственной травли. У неё всё обошлось. Но вспомнить о жизни ей можно было только эту странную, невоспитанную, неуклюжую любовь Бори, который зачитывал её стихами, караулил у двери, ездил к ней непрерывно и заговаривал ночами напролёт.

Это многословие, пастернаковское трубное гудение, эти непонятные стихи — оказалось, что это было самое большое счастье. Точно так же, как потом, как выяснилось, в пыточной истории русского двадцатого века самым большим счастьем были весна и лето 1917 года, когда всем поверилось, что сейчас всё будет хорошо. Уже

потом картавый волевой рыжий человечек с глазами, как писал Куприн, «цвета ягод спелого шиповника», с красно-коричневыми глазами начал наводить тут свои порядки. Уже потом случились, условно говоря, кремлёвские обскуранты. А первое время было временем величайшего творческого взлёта, на чем мы и закончим этот не слишком простой разговор.

«Апокалипсис нашего времени»,  
1918

Поговорим о последней книге Василия Васильевича Розанова «Апокалипсис нашего времени».

Ну, здесь приходится мне для начала признаться в том, что Розанова я не люблю. Казалось бы, какое отношение это имеет к предмету разговора? — но просто мое дело предупредить. Предупредить ещё и потому, что вот насколько я не люблю Розанова вообще, настолько я люблю «Апокалипсис нашего времени». Может быть, потому, что это единственный текст, где все минусы его книг — фрагментарность, несколько нарочитая, на грани эксгибиционизма, исповедальность, такая избыточная честность, без какой-то попытки отсеивать что-то в себе и в своих текстах, — где всё это становится плюсами. **Розанов написал самую жалобную книгу, самую горькую. Это книга — одна бесконечная горькая жалоба слёзная, ну и ничего не поделаешь, это впечатляет.**

«Русь слиняла в два дня, самое большее — в три. Даже “Новое время”, газету, нельзя было закрыть так скоро, как закрылась Русь. Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частных. Подобного потрясения никогда не бывало, не исключая “Великого переселения народов”. Там была — эпоха, “два или три века”. Здесь — три дня, кажется даже два. Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска и не осталось рабочего класса. Что же осталось-то? Станным образом — буквально ничего. Остался подлый народ, из коих вот один, старик лет 60 “и такой

серьёзный”, Новгородской губернии, выразился: “Из бывшего царя надо бы кожу по одному ремню тянуть”. То есть не сразу сорвать кожу, как индейцы скальп, но по-русски, вырезывать из его кожи ленточка за ленточкою. Что ему царь сделал, этому “серьёзному мужичку”? Что, в сущности, произошло? Мы все шалили. Мы шалили под солнцем и на земле, не думая, что солнце видит и земля слушает. Серьёзен никто не был, и, в сущности, цари были серьёзнее всех, даже Павел, при его способностях, “трудился” и был рыцарь. И, как это нередко случается, — “жертвою пал невинной”. Вечная история, всё сводится к Израилю и его тайнам. Но оставим Израиль. Сегодня дело до Руси. По содержанию литература русская есть такая мерзость, такая смесь бесстыдства и наглости, как ни одна литература. В большом Царстве, с большой силой, при народе трудолюбивом, смышлёном, покорном, что она сделала? Народ рос первобытно с Петра Великого, а литература занималась, “как они любили” и “о чём разговаривали”. И все “разговаривали”, только «разговаривали». Никто не занялся тем (и я не читал в журналах ни одной статьи), что в России нет ни одного аптекарского магазина, что мы не умеем из морских трав извлечь йоду, что горчишники у нас французские. И вот церковь-то первая и развалилась, и, ей-ей, это, кстати, по “закону”».

Вот таких горьких слов мы ни от кого не слышали. Розанов, он вообще к церкви был даже довольно холоден, и довольно холоден был всегда к христианству, потому что утверждал, что христианство выхолощено. Он называл христиан, по аналогии с содомитами, людьми лунного света, людьми ночными, людьми, которые были лишены духа семьи, семейственности. И дух этот он видел, наоборот, как раз в Израиле, и за это Израилю готов был поклониться. Культ родства, культ семьи. Но сейчас Розанов говорит о церкви самые болезненные, самые сострадательные и в общем самые верные слова. Он говорит, что она развалилась первой, развалилась ещё больше, чем войско, ещё больше, чем царство. Но вину за это он, конечно, возлагает на русскую литературу не первый, далеко не первый. Он, кстати говоря, не в первый раз об

этом говорит. Он давно уже, начиная с 1908-го, с 1909 года писал, что мерзость Гоголя, гоголевская сатира развалила Россию, что Салтыков-Щедрин был упырь, который сосал русскую кровь и отвалился, насосавшись. Но у него чрезвычайно жёсткое и чрезвычайно несправедливое отношение к социальной критике вообще, он полагает, что русская литература недостаточно любила Россию. Но ведь в том он безусловно прав, и мы об этом говорили в лекции про Гиппиус, что интеллигенция бросила народ, что она им не занималась, что интеллигенция ушла из политики и получила то, что получила. Конечно, как писал тот же Мережковский, интеллигенцию обвиняют во всём, как единственную рабочую лошадь в хозяйстве, потому что больше обвинить некого. Но Розанов безусловно прав в том, что русская интеллигенция в 1910-е годы просто проморгала Россию, просвистела её. Мы всё играли, пишет он, мы всё шалили. «Апокалипсис нашего времени», это как и «Окаянные дни» Бунина, как и «Чёрная тетрадь» Гиппиус, это поразительно точная хроника того, что происходит в стране в 1918—1919 годах. Не будем забывать, что Розанов пишет это, уже уехав из Петрограда и переехав в Сергиев Посад, куда позвал его Флоренский. Ему показалось, что там сытнее, спокойнее, живёт он в буквальном смысле в это время рядом с церковью, за церковной оградой. И похоронен он был там же. Но то, что Розанов далеко от столиц в это время, это не делает его человеком менее информированным, наоборот, это помогает видеть ему те самые коренные, те самые народные настроения, которые в это время все желают узнать и никто не знает. Он видит главное, он видит, что никто не стал по-настоящему ни богаче, ни умнее, ни счастливее. Счастье революции, о котором много писал Пастернак, которое чувствовал Маяковский, это счастье Розанова не коснулось совершенно. И вот здесь вопрос, почему? Почему один из самых умных русских писателей и один из людей, которые в общем нацелены всегда на радость, которые прекрасно пишут о радостях, почему он ничего не почувствовал. Почему он отнесся к этой революции только с ужасом? Здесь есть ответ. Проблема в том, что Розанов увидел в

революции только вихрь, только разрушение, только тотальную разруху. Ни радости созидания, ни радости свободы он не почувствовал, потому что в мире Розанова и не может быть свободы. Он никогда же не был, честно говоря, большим любителем свободы. Розанов не просто консерватор, Розанов во многих отношениях ретроград. Вот почему я, кстати говоря, и не рекомендую никогда студентам его читать. Розанов — это культ сильного государства, твердой руки, безусловно, и культ семьи. Потому что семья — это порядок, семья — это быт, семья — это тепло. Строй свой дом, русский человек, всё время призывает он, лепи своё гнездо.

И конечно, у него бывали минуты, когда он ненавидел то же самодержавие, потому что, как он говорил, на предмет надо смотреть с тысячи сторон. У него бывают противоречивые абсолютно взгляды, и фрагментарна его проза, сегодня он думает так, завтра иначе. Но в целом мировоззрение Розанова существует, это мировоззрение вполне ясное. Во главе этого мировоззрения крепкая власть, скромный и тёплый дом, строгий уют — в общем, установления, это жизнь в традициях, жизнь в семье. Тайна пола, о которой он всё время говорит, для него ведь, собственно, существует не потому, что он интересуется развратом, не потому, что для Розанова так уж важен секс: для Розанова важна именно семья, семья как основа мироздания. И он поэтому, собственно говоря, там мучительно переживает болезнь и смерть неофициальной своей жены, Варвары, на которой жениться он смог официально только перед самой её смертью, он до этого не получал развода от Сусловой. Он так поэтому дрожит над ней, вспоминает её, потому что для него всё в его жизни, даже его безудержное писательство, было оправдано тем, что около этого кормилось девять человек, есть дочери, есть семья, есть остов какой-то. И вот этот остов жизни рухнул в 1918—1919 годах. Розанов и сам умер зимой 1919 года, успев перед смертью надиктовать — он всегда без слова себя не мыслил — надиктовать несколько прощальных записок, в одной из которых, кстати, он просил прощения у еврейского народа за всё дурное, что было о нём сказано.

«Апокалипсис нашего времени» — книга истерическая, никто не спорит. Это книга, которая не устанавливает причины по большому счёту, которая не анализирует ситуацию. Это книга-рыдание, и больше всего она похожа на ремизовский цикл «Подстриженными глазами», потому что, пожалуй, только Ремизов был настоящим учеником Розанова, многому у него научился и оставил о нём прекрасные воспоминания «Кукха. Розановы письма». Кукха, в ремизовской мифологии, странной и немножко сумасшедший, это такая живая влага жизни, такой своего рода сперматический бульон, в который всё погружено. Вот иссыкание этой влаги и есть причина гибели Розанова, потому что не осталось ничего, ради чего стоит жить. Розанову в это время всего-то 62 года, по нынешним временам он молодой человек. Но 1918 год сделал его глубоким старцем. «Апокалипсис» полон молитвенных, умоляющих обращений к читателю — «одно печёное яйцо, одна горсть муки могут спасти день мой, помоги, читатель, своему писателю, что-то провидческое видится мне в моих последних днях». Действительно, что-то провидческое, потому что участь-то России он понял, он понял страшную вещь. Конечно, русская революция была для кого-то радостью, для кого-то торжеством, это в любом случае великое событие. Но понял он главное — Россия-то кончилась. То, что будет потом, это не Россия. Мы можем любить эту политическую систему, мы можем её не любить, кто-то радовался, наверное, тому, что она погибла, как радовался Маяковский — «Я не твой, снеговая уродина», потому что для него это просто снеговая тюрьма, огромная каторга. А кто-то в ужасе был. Можно любить русскую цивилизацию, можно не любить, но она кончилась, её возродить нельзя. Вот Розанов это понял. Всё, что будет потом, — это будет не она. Ну, а то, чем занимаются сегодняшние русофилы, это вообще копание в трупе, это просто вампиризм настоящий. Это попытка из мёртвого сделать живое, но вдохнуть жизнь в это мёртвое они не могут, они работают с призраками. **Розанов первый, кто зафиксировал конец русской цивилизации. И это очень трагическое событие, потому что в мире стало меньше одной очень важной краской.** Пусть в

“

Конечно, русская революция была для кого-то радостью, для кого-то торжеством, это в любом случае великое событие. Но понял он главное — Россия-то кончилась. То, что будет потом, это не Россия.

”



этой цивилизации иногда невыносимо было жить, но иногда она достигала высочайшего взлета, и в культуре, которую Розанов ненавидит, и в религии, и в чисто человеческих своих проявлениях. Он зафиксировал конец, он сказал, что опускается занавес, железный занавес над Россией. Он впервые употребил это выражение — «опускается железный занавес».

Ну и напоследок немножко, собственно, о значении Розанова — как писателя. Многие его называли лучшим стилистом 1910-х годов, другие называли его растлителем русской литературы. Белый, скажем, или Гиппиус, или Мережковский враждовали с ним искренне и глубоко, и было почему. Потому что ведь Розанов так любит «свинью-матушку», он так любит конную статую Александра III, толстые зады кучеров, толстый зад этой бегемотообразной лошади, для него в этом и есть русская государственность, этот толстый ватный зад, такой уютный, такой родной. И то, что этим задом давят всё хорошее, что есть в стране, ему совершенно плевать. Как пишет Мережковский, такой стиль узнаешь сразу, это один человек в России так умеет, «льва по когтям». Так вот, когда думаешь, хороший ли писатель Розанов, — Розанов потрясающий выразитель и описатель самого себя. Никто с такой полнотой себя ещё не сохранил. Да, отвратительный, да, противный, пишет, помните, «с красным лицом и облизывающийся — вот я». Вот он такой, да. Литература — это мои штаны. Действительно, абсолютно интимная связь с литературой и с читателем, и «я с читателем не церемонюсь: пошёл к чёрту — пошёл к чёрту». Вот это у него есть. Но при всей фрагментарности, кокетливости, истеричности его стиля это всё очень живое. И когда он рыдает в «Апокалипсисе», это искренние рыдания, неважно почему, из-за чего, важна невероятная сила чувств. Эту книгу без слез читать невозможно, потому что уходит безвозвратно что-то очень значимое, неважно, плохое или хорошее, важно, что родное. И это, пожалуй, то, чем Розанов в наибольшей степени в литературе остался. Не «Уединенным», не «Опавшими листьями», а вот этим предсмертным рыданием, которое, конечно, я думаю, искупило все его бывшие и не бывшие грехи.

Правильный совершенно вопрос о том, что я думаю о розановском моральном облике. Я часто цитирую его фразу: «Я не такой подлец, чтобы говорить о морали»; действительно, у Розанова морального облика нету, он у него зыбкий, двоящийся. Вот неужели для того пришла моя душа, чтобы ей на фоне вечного небытия 20 лет погулять, а я бы её ограничивал. Нет, гуляй, душенька, гуляй, славненькая, говорит он. Розанов — вечный вопрос о том, что есть прекрасное. Кто-то говорит, что прекрасное должно быть эстетически пропорционально, совершенно. Кто-то говорит, что прекрасное должно быть полезно. Иван Ефремов пишет, что загнутые ресницы прекрасны, потому что они лучше предохраняют от снега, прекрасное прагматично. Чернышевский утверждает, что прекрасно всё здоровое и ужасно всё больное. А есть гегелевское понятие прекрасного, которое сводится к тому, что чем полнее выражена суть предмета, тем это более прекрасное, цельность стилистическая. Когда мы видим, например, заспиртованного, наглядного, хорошо препарированного скорпиона, нам же приятно на него смотреть. Это эстетически цельный скорпион, хотя он ужасно противный, мерзкий. И монстр может быть по-своему совершенен и может быть прекрасен. Вот Розанов, он может быть сколь угодно противен, но он так эстетически цельно запечатлен, мы так чувствуем его запах, мы так его физически видим, что его проза прекрасна. Наверное, да. Я не беру сейчас его теоретические воззрения, его книгу «О понимании», которая очень плохо написана просто, не беру его всякие литературно-критические работы, здесь он на фоне Мережковского просто совершенно беспомощный ремесленник. Но в самоописании, даже в такой книге, как «Сахарна», даже в такой книге, как «Осязательное и обонятельное отношение евреев к крови», совместной с Флоренским, даже в самых своих мракобесных заблуждениях — он ужасно живой и наглядный. Я не знаю в русской литературе человека, который бы полнее отразился в своих писаниях, чем Розанов. Ну разве что Ленин, наверное, полное отсутствие личности отражено в такой же непрерывной графомании. Но студенты мои совершенно правильно говорят, что

Розанов — отец ЖЖ. ЖЖ — это хорошо или плохо? Это отвратительно, но это очень наглядно. А наглядность — великая ценность.

Тут поступил вопрос об участии Розанова в деле Бейлиса. Было это участие, что ж мы будем делать вид, что его не было. Розанов действительно под одним псевдонимом писал статьи антисемитские, а под другим — вполне себе либеральные, его из Вольфилы исключили, из Вольной философской ассоциации, — за это раздвоение личности. Но он всё это делает в рамках своей программы: тысяча взглядов на предмет. Абрам Терц ведь за то же самое пострадал. Как Андрей Синявский, главный, кстати, исследователь Розанова в 1970-е годы, автор замечательной книги о нём, он печатался как советский филолог, доцент, а как Абрам Терц он печатал совершенно антисоветские произведения. Это тоже раздвоение личности, у Синявского было два глаза, один такой, другой косой, один в Арзамас, а другой на Кавказ. Но у него раздвоение личности было реально, он говорил о себе, что как Абрам Терц он гораздо моложе, усики, кепочка, «в кармане ношу не вечное перо писателя, а перо бандита», и кроме того, Терц высокий и худой. А сам Синявский тоже был худой, но маленький и бородатый, и страшно насмешливый, с ним трудно было разговаривать. Ну вот и Василий Васильевич, он был в одних своих писаниях один, в других другой. Он писал про дело Бейлиса разные гнусности. Как очень большая часть русской интеллигенции, он верил или делал вид, что верит, в кровавый навет, верил в то, что евреи относятся к крови особым образом и приготавливают пищу тоже обрядовым образом, подмешивая туда кровь, необязательно христианскую. Но вообще отношение евреев к крови его очень занимало, он много гадостей про евреев понаписал. Написал, что еврей не имеет ни особого ума, ни умелых рук, а имеет только скользкий ласковый хоботок, который к вам присасывается и всё из вас высасывает. Ну очень мерзко написано. Но участие его в деле Бейлиса, его статьи, и в частности эта гнусная книжка про отношение евреев к крови, это как бы извиняется отчасти тем, что он абсолютно честно так думал. Вот профессор Сикорский, например, который в Киеве тоже

очень много гадостей по этому делу понаписал, как эксперт, во всяком случае, художественной силы в том, что он понаписал, нету. Это он всё писал, что ранение Андриюше Ющинскому нанесены особым образом, что это было ритуальное убийство, он делал на эту тему подробные медицинские заключения и говорил про намеренное обескровливание трупа и так далее. Розанов брал дело с чисто библейской и чисто литературной стороны. И он как раз утверждал, что есть масса свидетелей, в том числе в Ветхом Завете, что евреи действительно совершают человеческие жертвоприношения. Он был совершенно в этом честен и последователен. Я не думаю, что его книжонка, вышедшая тоже, кстати, тоже под псевдонимом, что она повлияла как-то на процесс, всё равно Бейлис был оправдан. Но кровавый навет не был опровергнут. И там есть одна тонкость. Там использованы письма Флоренского, в этой книге, и там Флоренский, между прочим, говорит очень важные вещи. Там есть очень важные интуиции, озарения настоящие. Он говорит, например, что Ветхий Завет и Новый Завет несовместимы, что их ценности противоположны. Он один из очень немногих, кто анализирует эту проблему. Там много вообще ценных выводов, и стиль Флоренского замечательный, тоже узнаваемый. Так что, вот как бы вам это сказать, Розанов по-человечески всегда противен, а эстетически всегда убедителен. Поэтому он великий соблазн, великий соблазнитель, но тот, кто прошёл через этот соблазн, тот будет приличным человеком.

«Петербургские дневники»,  
1919

**Р**оссия вроде бы была, а литературы ни в 1917-м, ни в 1918 году не было. Блок написал четыре строчки в 1917 году и одну поэму в 1918 году, правда, наверно, главную в русской литературе, наряду с «Медным всадником». Прозы нет вообще никакой. Горький пишет публицистику, «Несвоевременные мысли». И вообще у меня есть такое чувство, что невозможно никакой литературы требовать от времён с такой бифуркацией, с такими стремительными переменами, таким раздвоением главного пути в истории. **Приходится** признать, что единственную ценность и историческую значимость в это время имеет дневниковая литература. Единственным человеком, чей дневник оказался так объективен и так важен в 1918 году, была **Зинаида Гиппиус**.

Так получилось, что из всей Гиппиус мы берём только один текст. На самом деле она написала довольно много стихов, несколько романов, знаменитую пьесу «Зелёное кольцо», от которой был в восторге Блок, в которой дебютировала Тарасова. Много чего она оставила, но почему-то её «Чёрные тетради» (вместе с «Синими тетрадями», у неё было много дневниковых тетрадей) остаются её главным произведением. Вся её публицистика под псевдонимом Антон Крайний, всё её довольно темпераментные литературные разборы как-то канули. А вот дневники остались по двум причинам. Во-первых, и это мой совет всем, кто сегодня пишет дневники, — мелочей нет. Надо фиксировать именно то,

что вам кажется наименее важным. Вот этот поток информации, который отслеживает Гиппиус, бесценен. Газет-то нет в это время. Почти все газеты, как говорит ей один пролетарий, «приморожены». Она во многом единственный источник информации о том, что думала и говорила петроградская интеллигенция в 1918—1919 годах, о том, что она делала, что она вообще в это время из себя представляла.

**В 1918—1919 годах происходит удивительное явление, которое называется цензурой, прекращением прессы.** Прекращение это ещё в 1918 году более-менее мягкое, газету достаточно переименовать. Выходит газета «День», её закрывают, на следующий день издатель регистрирует её под названием «Ночь». Выходит газета «Ночь», её закрывают, а на следующий день её регистрируют под названием «Полночь». Хорошо, она выходит два дня, после этого её закрывают окончательно, крошечным тиражом успевают выпустить листок «В глухую полночь», последнее, что остаётся. Гиппиус это всё фиксирует.

1919 год минимален по количеству прессы, кроме «Известий» практически не на что ссылаться. Очень мало дневников, художественных текстов. 1919 год в этом смысле, пожалуй, самый бесплодный, потому что военный коммунизм с его романтикой уже заканчивается, а сколько-нибудь стабильная жизнь не началась. 1919 год — это год, когда даже Маяковский ничего не пишет, когда у Есенина 3,5 стихотворения и одна довольно вторичная поэма. Ничего нет. Время мало того что голодное, мозги вымораживаются, но ещё при этом и абсолютное отсутствие информации, перспектив, какого-либо понимания.

В общем, **дневник Гиппиус 1917—1919 годов — это хроника постепенного иссякания всех источников еды, заработка, информации.** Очень сухое чтение. Это немножко похоже на дневники времён блокады, но в этих дневниках, как, например, у Инбер в книге «Почти три года» или у Гинзбург в книге «Записки блокадного человека», этих людей спасало то, что они чувствовали «наше дело правое, победа будет за нами». Они понимали, что они на правой

стороне, а вот у людей 1918—1919 годов такого чувства нет. У них есть ощущение, что они проиграли и сами в этом виноваты.

Мы всё помним, конечно, дневники Гиппиус в феврале 1917 года. Тогда она испытывала восторг, и главное, тут есть немножко подленькая, противная, я бы даже сказал, довольно мещанская радость человека, который дорвался до решения главных вопросов, до власти, который дорвался до того, что Савинков, который скоро станет военным комиссаром Временного правительства, у неё днюет и ночует, что Керенский непосредственно с ней общается и советуется, Львов бывает. В общем, салон Мережковских в это время — центр решения политических судеб. Чтобы вам, сегодняшним читателям, было это понятнее, я проведу довольно наглядную аналогию, скажем, с салоном Маши Слоним в девятые годы, прекрасным местом. Есть такая Елена Трегубова, которая написала когда-то «Байки кремлёвского диггера». Интонационно, кстати, ранние записи Гиппиус немножко похожи на этот трегубовский восторг допущенности. Тогда же очень многие, и журналисты, и интеллигенты, и просто интеллектуалы и обыватели испытывали невероятный восторг от того, что им удалось посидеть рядом с кем-то из правительства, поговорить, а то и дорваться до близости к телу.

Гиппиус пережила опьянение февралем и чувством собственной значимости. Ей реально казалось, что она что-то решает, она даёт советы, прогнозы. Дневник 1919 года уже совершенно свободен от этого тщеславия, уже есть ощущение горького похмелья. Единственное, что делает эту книгу, с одной стороны, довольно ущербной, а с другой, литературно очень значимой, — совершенно звериная ненависть, которую Гиппиус испытывает к большевикам. Ненависть эта больше даже, чем у Бунина в «Окаянных днях», потому что Бунин ещё способен кого-то пожалеть иногда, задуматься, в конце концов, он понимает, что зверства этих людей не только их вина, а вина страны в целом, потому что такие дикие люди в ней выросли. Гиппиус ненавидит большевиков абсолютно зверино. Это про них она писала: «Верёвку уготовав, повесим их

в молчании», это о них она говорила: «И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой, народ, не понимающий святынь».

**Главная трагедия для Гиппиус — народ совершенно не хочет свободы.** Было самодержавие, народ был за него. Теперь, как она это называет, «хамодержавие», и это тоже очень хороший термин, который прижился в тогдашней эмигрантской публицистике. Хамодержавие выражается не в том, что большевики — хамы, грубы, невежественны. Они просто абсолютно тоталитарны. Кстати говоря, как отмечает Гиппиус, солдат говорит: «Конечно, мы все за царя, но просто должен быть другой царь». Ни принципов, ни правил, ни свобод, ни законов, ни гуманизма — ничего нет в этой массе. Это дневник ненависти к тупому хамскому, как она это сама и называет, быдлу. Она совершенно не стесняется этого слова.

На этой же почве, собственно, у неё и случилось главное расхождение с Блоком, когда она писала ему:

Зато в Кронштадте пьяный матрос  
Танцевал польку с Прекрасной Дамой.  
Говорят, он умер... А если б и нет?  
Вам не жаль Вашей Дамы, бедный поэт?

На что Блок ей отвечает:

Вы жизнь по-прежнему нисколько  
Не знаете. Сменилась полька  
У них печальным кикапу...  
И что Вам, умной, за охота  
Швырять в них солью анекдота,  
В них видеть только шантрапу?

Да, ничего не поделаешь, она видит там только шантрапу. Она видит не восставший народ, который что-то там хочет. Для неё вся историческая справедливость закончилась в феврале. Скинули



самодержавие, и ладно, больше ничего не надо. Но теперь — вот весь ужас! — она видит новое самодержавие, она видит, что по большому счёту ничего не переменялось, более того, цензура ужесточилась, и все они, желавшие чего-то лучшего, расшатывавшие этот трон, погружаются теперь (и заслуженно, как ей кажется) в гораздо более глубокую тьму. Ленин вызывает у неё эмоции, которых не вызывал он даже у Бунина и Куприна, хотя какие резкие слова писал про него Бунин: «Сифилитик с зелёной жижей вместо мозга», «Рыжий вожак с глазами убийцы, с широко расставленными глазами». Ненавидит люто! Но Гиппиус его даже не достаивает ненависти, ледяная брезгливость, для неё он просто не человек. Точно то же про всех, кто перебежал на сторону большевиков. Интеллигенция, которая взяла сторону большевиков, иногда по очень высоким мотивам, как, например, Блок, который чувствовал историю и понимал, за кем правда, — всё это отбрасывается немедленно.

Интересно, кстати, что она, которая Блока так страстно любила, которая считала его действительно великим поэтом, не прерывает с ним личного общения. Когда они встречаются в трамвае, Блок спрашивает: «Ну что, вы мне руку подадите?» Она говорит: «Человечески — да, политически — никогда». Конечно, это немножко наивно. Она считает себя человеком политически ангажированным, просвещённым, она считает, что от неё многое зависит. Это, конечно, всё то, что Куприн называл мелочной мудростью женщины. Но, как я уже говорил, может быть, эта позиция ущербна исторически, но художественно она очень выигрышна, потому что истинная ненависть всегда зоркая.

Второй совет, который бы я хотел вам дать помимо внимания к мелочам, — дневник не должен быть добрым. Не надо никому ничего прощать. Чем злее и яростнее вы напишете, тем искреннее и эмоционально ярче это будет. Вы можете не разделять позицию Гиппиус, вы можете ненавидеть её, вам её стихи могут казаться плохими, её взгляды — выпреними и какими-то при этом фальшивыми. Вы можете думать про неё что угодно, но у неё нельзя

отнять одного — она злая. И эта злоба придаёт всему, что она написала, настоящий темперамент, с такой ледяной желчью это всё написано.

И конечно, нельзя забыть того, что это картина умирающего Петрограда. Это Петроград, из которого уже в 1918 году из-за близости фронта уехало правительство. Петроград, в котором остались, по большому счёту, только художники и сумасшедшие, они живут в Доме искусств. Город полон слухами, в городе почти ничем не торгуют. Самый точный образ города оставила Гиппиус в дневниках и Замятин в рассказе «Пещера». Ледяной мир, где все заборы разобраны на дрова, где никто не знает, чем он будет завтра жив и будет ли он завтра сыт. Про сытость уже давно забыли вообще все. Конечно, таких ужасов, как в блокаду, нет. Всё-таки в городе есть спекулянты, есть какие-то продукты, пайки выдают, по крайней мере, уж тем, кто «прикрепился». «Что сегодня, гражданин, на обед? Прикреплялись, гражданин, или нет?» — как напишет тогда же Зоргенфрей. — «Я сегодня, гражданин, плохо спал! Душу я на керосин обменял».

Вот в этом страшном мире живёт одинокая — безусловно, одинокая, потому что ни Философов, ни Мережковский в это время не советчики и не утешители, — одинокая, страшно злобная хронистка, которая предьявляет бесконечный счёт. Это книга глубокого разочарования, страшной усталости. И ценность её вот в чём: конечно, Октябрьскую революцию с её размахом и переворотом Гиппиус не могла оценить. Конечно, она не могла оценить вертикальную мобильность, которая множество людей привела во власть и культуру. Конечно, ни национальная, ни просвещенческая программа Ленина ей ничего не говорит, и вообще она не понимает, что происходит.

Но в одном она безусловно права и объективна. Она видит прежде всего всеобщую интеллектуальную деградацию, и в этом она ощущает свою вину. **Она понимает, что интеллигенция, в какой-то момент устранившаяся от революции, интеллигенция, которая предала её, по сути дела, и в «Вехах», и в годы реакции, сегодня**

сталкивается с тем, что революция делается другими людьми. И эти «другие люди» не пощадят никого. Конечно, если бы от политики не дистанцировалось большинство, если бы людям было не всё равно, если бы они так легко не отдали февраль и не позволили превратить его в октябрь, всё могло быть иначе. Но всеми овладела какая-то страшная пассивность, которая бывает иногда перед смертью.

И вот в хронике этой пассивности Гиппиус нет равных. Она спрашивает со всех и с себя. И за наивность, и за поддержку не тех, и за желание радикальных перемен, и за неумение включиться в них, и за то, что Временное правительство занималось болтовнёй (потом все они оказались арестованы). Она много делает для их освобождения, для того чтобы у них там хотя бы какие-то передачи были. Она старается, и, кстати говоря, многие были освобождены. Но по большому счёту она понимает, что именно из-за неё и таких, как она, эта революция попала в такие руки.

А какие это были руки? Мы там узнаём массу интересного: словечки, детали, указы, весь абсурд советской власти первых лет она запечатлела гораздо глубже и точнее, чем Горький в «Несвоевременных мыслях». Кстати, особенно мне приятно, что в её дневниках так хорошо «прилетает» Горькому, который так любил хорошо выглядеть, а Гиппиус не даёт ему хорошо выглядеть. Она пишет: «Жалок Горький, но жалеть его ещё более жалкое занятие». Вот это совершенно справедливо. Поэтому у этой книги есть ещё один важный урок, который нас всех сегодня касается: те, кто думает, что без него обойдётся, получит в результате то, от чего придётся долго и трагически бежать.

### Можно ли назвать Гиппиус талантливым писателем?

Талант писателя — вещь ситуационная, я бы сказал, казуальная. Это зависит очень сильно от казуса, который вызывает книгу. Иногда писатель не талантлив. Проза Гиппиус не талантлива. Даже

бездарна, я бы сказал. Но бывают обстоятельства, которые высвечивают этого автора, которые ставят его в нужное положение, на нужное место. И получается шедевр. Хлебников талантлив или нет? Некоторые говорят, что он безумен. Но он так вовремя родился и так вовремя попал к футуристам, что попал в гении. Об этом хорошо писал Луначарский.

Что касается Зинаиды Николаевны, то она талантлива в одном: она честна очень. Она по-розановски честна и даже честнее Розанова, потому что Розанов всё-таки старается хорошо выглядеть, а она не старается. Поэтому её честность и злоба важнее таланта, они иногда на грани гения.

«Мы»,  
1920

Нам предстоит очень трудный разговор, потому что и судьба этой книги трудна, и смысл её парадоксален, и суть самого замятинского предсказания, в общем, совсем не совпадает с тем будущим, которое разразилось в России. Но это показательная история, потому что большинство утопий и антиутопий начала XX века при всей точности угаданного вектора, при всем страхе перед тоталитаризмом, который объединяет всех, попали в молоко. Замятинский роман, который очень многое угадал точно, стал культовым на Западе, достаточно популярным в России, но всё-таки промахнулся мимо главной мишени. Почему это произошло, мы сейчас попробуем подумать.

Пара слов о Евгении Ивановиче Замятине, который, так уж случилось, является какой-то странной копией, странным двойником Булгакова. Они и родились почти одновременно, и умерли в один день, правда, с небольшим интервалом в два года, и удивительным образом сходны в этапах своего развития. В своё время Корней Иванович Чуковский, человек, может быть, слишком откровенный, в письме Алексею Николаевичу Толстому писал (Толстой был тогда за границей): «Ну да, в России есть Замятин, но ведь это такой благообразный джентльмен, такой приличный человек, которому никогда ничего не будет». Алексей Николаевич Толстой, человек вообще не отягощённый моральными правилами, возьми да и напечатай это письмо в газете «Накануне». Замятин, с кото-

рым Чуковскому пришлось очень тяжёло выяснять отношения, написал очень показательное письмо. Он сказал: «Я обижаюсь не на то, что вы за глаза обо мне отозвались, не за то, что общаетесь со мной, а про меня пишете дурное. Нет, это всё меня не обижает. Меня обижает то, что вы не увидели во мне главного: я и есть главный еретик, я и есть человек, стоящий под ударом. А вам я кажусь благополучным, замкнутым образцовым англичанином».

И действительно, Замятин всем казался англичанином. И его вечная, знаменитая ироническая полуулыбочка, о которой вспоминает Юрий Анненков, его трубочка, его розовый цвет лица, сдержанность, спокойные остроты — всё это заставляло думать, что он неуязвимый человек. А между тем какие бури клокотали под этой оболочкой, мы можем догадываться только по очень немногим его публицистическим выступлениям да по страшной революции языка, которую он произвел, по языку кричащему, вздыбленному, пожалуй, даже ещё более экспрессивному, чем у Ремизова, другого великого прозаика той же эпохи. Весьма любопытно, что Солженицын, говоря об источниках своего стиля, в числе своих главных литературных учителей называл Замятина и Цветаеву. Замятин, пожалуй, с его сквозными тире, с его лаконизмом, тоже взрывчатым, с его невероятной концентрацией смысла очень сильно помог Солженицыну, особенно в «ГУЛАГе».

**Роман Замятина «Мы» — центральное, безусловно, его произведение, в России при его жизни так и не был напечатан.** Он появился в Чехии, потом во множестве других переводов. Это роман, который отражает его опасения 1920 года. Роман очень тесно привязан к 1920 году. Вообще надо заметить, что то время было, как ни странно, расцветом фантастики (хотя что здесь странного?). И самый убедительный портрет Ленина, который содержится в «Гиперболоиде инженера Гарина», о нём мы ещё будем говорить, и самая интересная картина будущих войн, намеченная у Шкловского и Иванова, намеченная в совместном романе «Иприт», и удивительные приключения космической науки в романах Александра Беляева — всё это понятно. Возник новый футуристический

проект — естественно, что гадания о будущем становятся главными занятиями не только в России, в Англии и Америке тоже.

Очень интересно, что в это же время уэллсовские пророчества начинают осмысляться по-новому, и главное из этих пророчеств — это вовсе не социальная фантастика Уэллса, не «Машина времени» с делением мира на злов и морлоков, а прежде всего страшное пророчество в «Острове доктора Моро», история о том, как зверей заставили быть людьми. По большому счёту роман Замятина, англомана, долгие годы жившего в Англии, работавшего там инженером, это диалог с Уэллсом, потому что, по мысли Уэллса, зверь в человеке непобедим, и в этом заключается главная трагедия. А по мысли Замятина главная трагедия как раз в том, что человек может победить в себе зверя, уйти в чистое царство рациональности, которое окажется губительно для человечества.

Об этом роман, в этом главная проблема и главная причина того, что он не сбывся. Вот здесь я вынужден сказать страшную вещь, очень печальную: большинство антиутопий XX века предупреждали о царстве ума, рациональности, о разуме, который отвергнет человеческое, гуманное и победит. Самая наглядная такая антиутопия — это, конечно, «Гадкие лебеди» Стругацких, история о том, как эволюционно скакнувшие люди нового типа — мокрецы овладели невероятными технологиями и силой, но утратили главное — иронию и милосердие. Поэтому, попав в мир этих могущественных людей, главный герой, Виктор Банев, думает: «Не забыть бы мне вернуться в человеческий мир». Обратите внимание, когда картина «Гадкие лебеди» снималась тридцать лет спустя после романа, когда экранизацию делали Лопушанский и сценарист Рыбаков, вечно бунтующий ученик Стругацких, смысл вещи поменялся на прямо противоположный. Там старый мир победил мокрецов, они оказались заперты в психиатрическую больницу. Не мокрецы рисуют в небе квадрат, демонстрируя свою мощь, а девочка рисует на оконном стекле квадратик, сквозь который смотрит звезда.

Победила торжествующая дикость, и это главный итог XX века. Если бы сбывлась антиутопия Замятина, это было бы полбеда, это

было даже счастьем. Именно такой мир рисует Маяковский во второй части «Клопа», это тем удивительнее, что Маяковский, конечно, не читал романа «Мы», потому что не читал по-чешски. Маяковскому эту книгу пересказал Роман Якобсон, который жил в это время в Чехии и уж как-нибудь по-чешски понимал. У Маяковского то же самое: прозрачные стены, абсолютно рациональное мироустройство, благая диктатура (во главе государства у Замятина стоит Благодетель). В общем, многим этот мир представлялся раем. Замятин боялся совсем не того.

Я в общих чертах напомним вам, что происходит в романе «Мы». Там образцовое тоталитарное государство, построенное на абсолютном разуме и логике. Это немножко напоминает, кстати, фантастику Ивана Ефремова, в особенности «Туманность Андромеды», там тоже мир, построенный на разуме и навязчивом тоталитарном добре. Вспомните, что в мире Ефремова тоже всем управляет мировой суд, мировой процесс. У Замятина всем управляет Часовая Скрижаль, строжайший распорядок дня, есть Благодетель и Машина Благодетеля, такой инструмент казни, который человека распыляет, превращает его в лужу химически чистой воды. Главное занятие — наука, люди строят ИНТЕГРАЛ, космический аппарат для полёта на другие планеты. Иногда у них есть час или два на занятия любовью, на это время можно опустить занавески, всё остальное время мир тотально прозрачен. Всегда есть один постоянный партнёр, которого вам тоже назначают. Вы можете его выбрать, но, разумеется, с верховного одобрения. На общение с этим Номером выдаются розовые билеты. Что касается номеров, всё граждане Единого Государства имеют номера, имена упразднены. Номер — это гораздо рациональнее. В этом смысле, кстати говоря, Замятин предугадал появление знаменитого солженицынского «Щ-851», как сначала назывался «Один день Ивана Денисовича», предсказал номерную систему лагерей, вытатуированные номера в Заксенхаузене и так далее.

Но, конечно, Замятин не имеет в виду, что этот мир похож на концлагерь. Это очень комфортный мир, вот что главное, мир



очень управляемый, и в этом смысле Замятин как раз совпадает с большинством западных антиутопий, например, с «О дивный новый мир» Хаксли, эти книги издавали под одной обложкой во время перестройки. Очень комфортный мир, в нём, в сущности, нет проблем. Проблема там одна — отсутствие свободной воли, которая заменена коллективным рацио. Нет больше индивидуальности, есть одно великое «мы». Не случайно в своих записках, из которых и состоит роман, главный герой Д-503 говорит: «“Мы” — от Бога, а “Я” — от дьявола». Очень распространённый тоталитарный подход.

Плюс ко всему в этом романе есть ещё одна достаточно существенная деталь: мир огорожен Великой Стеной. Это нормальное условие всякого тоталитарного сообщества, за этой стеной живут дикие. Кто такие дикие, в общем, не очень понятно. Во всяком случае, тут тоже прослеживается уэллсовское разделение на элоев и морлоков. Весь мир поделился, в большинстве антитоталитарных книг всегда указывалось — это очень тонкая интуиция, очень глубокая, — что развитие человечества пойдёт не единым потоком, а по рогатке двух вероятностей. Это довольно точно почувствовали Стругацкие в своё время в «Волны гасят ветер»; это наблюдаем мы сегодня, когда эволюционное разделение стало просто очевидным. Мы пытаемся договориться в рамках одной цивилизационной парадигмы, но уже понятно, что мы договориться не можем. Конечно, любой разговор об этом разделении тут же встречает упреки в фашизме: вы одних считаете недочеловеками, а других — людьми. Ничего подобного! В конце концов, то, что в мире существуют разные национальности и расы, почему-то никого не оскорбляет. Здесь, видимо, пойдёт некое эволюционное разделение.

По Замятину, это эволюционное разделение идёт так. Есть люди, у которых, как говорит главная героиня, «солнечная кровь». Вот эта солнечная, густая, лесная, звериная кровь заставляет этих бородатых гигантов быть независимыми. Они живут в своих лесах, окружающих уникальный город, где-то отдельно, здесь тоже предугаданы Стругацкие с разделением на лес и институт, на ди-

кую жизнь и жизнь заумно-выморочную, очень точная догадка. Они не пытаются проникнуть в город, они сопротивляются колонизации. Между ними существует даже не вражда, а бесконечное отчуждение.

А дальше развивается типичная любовная история — типичная потому, что в большинстве антиутопий любовь и является той силой, которая ломает стены и порядок. Вместо того чтобы любить свою тихую О-90, главный герой встречает женщину I. Не случайно это I, потому что вся она тонкая и стройная, как I, лицо у неё иксом, потому что брови сходятся к переносице, а углы рта опущены, в результате всё лицо как бы перечеркнуто. Между ними начинается страстная любовь, потом выясняется, что она не любит этого Д, конечно. Она его соблазняет. Он — один из строителей ИНТЕГРАЛА, и её задача вместе с лесными людьми, с которыми она находится в контакте, разрушить Стену, направив на неё ИНТЕГРАЛ.

Им действительно удаётся разрушить Стену, люди начинают лихорадочно совокупляться — это первое, что они делают. В Городе появляются птицы, — что самое поразительное, до этого их не было, он был огорожен куполом. В Город врывается дикая жизнь, но потом распорядок берет своё, начинается строительство электроволновой стены, как рисуется инженеру Замятину, надёжней построить стену из волн. А дальше казнят, естественно, I, а над Д-503 производят мучительную операцию: ему ампутируют душу, и он уже без этой случайно отросшей души опять становится абсолютно прежним и радостно пишет: «Мы победим. Потому что разум должен победить».

Это вообще сюжетно очень наивная книжка. Я вам не очень приятную вещь скажу: дело в том, что Замятин, как и Булгаков, в рассказах сильнее, чем в романах. Романы у него всегда либо очень предсказуемые, либо немного дурновкусные. Лучший свой роман «Бич Божий» про Аттилу, роман о судьбах Европы, роман о прафашизме, как он его понимал, он не закончил, есть только первый том, эпос остался недописанным. В принципе, Замятин не

романист. Он замечательный новеллист. Такие его новеллы, как «Пещера» или «Наводнение», — на мой взгляд, его лучший рассказ, действительно одна из самых страшных, криминальных, кровавых и при этом тонко написанных историй в русской литературе, замечательный рассказ о любви, ревности, убийстве, или замечательная маленькая повесть «На куличках» — это, безусловно, шедевры.

Что касается «Мы», то в этой книге ощущается ужасное скрепление, несовпадение. Это очень хорошо написанный, очень ярко придуманный мир, в котором происходит древнейший наивный и в общем абсолютно ходульный сюжет. По большому счёту сюжет этот неважен, хотя он потом повторился у Оруэлла. Он, безусловно, знал Замятина, и любовь, взрывающая тоталитарный социум, и конечное поражение этой любви — всё у него расписано. Проблема-то в другом. **Замятин очень точно, очень убедительно описал утопию разума, замкнутого в самом себе, обречённого на одиночество, лишённого контакта с внешним миром.** Но трагедия на самом деле произошла совсем от другого, и это показано в картине Лопушанского «Гадкие лебеди»: от того, что разум лишился всех своих прав, от того, что восторжествовала дикость, был взят курс на упразднение системы. Будущее выглядело не таким стерильным, как оно рисовалось Маяковскому, не таким экономным и стремительным, как оно рисовалось Замятину в записках Д-503. Лаконичная фраза будущего, всё конспективно, всё разумно — этого всего не сбылось, хотя этого больше всего боялись.

Сбылось другое. Сбылся триумф диких лесных людей, которые по-настоящему и захватили власть, они были объявлены подлинными гражданами. Чем дичее, тем лучше. Курс на дикость, установка на грубость, примитив, на животное, толпу — этот инстинкт победил. Страшно себе представить, хотя очень хорошо было бы, конечно, представить какого-нибудь автора, который бы написал «Они», условно говоря, своеобразное «Анти-Мы», утопию о жизни лесных людей. Вот этой утопией оказался тоталитаризм, потому что лесные люди, когда захватывают власть, гораздо более

“

Он ничего не писал, потому что утратил связь со средой, но ещё и потому, что мир, с которым он столкнулся, был для него совершенно незнакомым и непредсказуемым.

”

жестоки, нерациональны, пыточны и страшны, чем люди разума. Да, светлое, стерильное будущее, которое пытались, как кажется Замятину, построить большевики, рациональное будущее, в котором нет места душе, наверно, весьма опасно. Но нельзя сказать, что в мире лесных людей тоже есть место душе.

А I, которая воспользовалась своим несчастным любовником, чтобы захватить ИНТЕГРАЛ, — это сильно духовное существо, может быть? Замятин сам прекрасно понимает, что от неё исходит тонкий яд, и то, как она героически выдерживает пытку под колоколом, когда из-под неё откачивают воздух, не делает её ближе или милее. Да, это мужественное существо, действительно, замечательная героическая женщина, но ведь на самом деле это женщина, для которой нет ничего святого, которая воспользовалась влюблённостью наивного дурака, почуввав в нём какую-то каплю солнечной крови. У него очень волосатые руки, от чего он жестоко страдает. Она воспользовалась им с цинизмом, который достоин Благодетеля. В этом и весь ужас. Конечно, утопия разума — это вред, но утопия без разума, которая построена отчасти в советской России и уж полностью в нынешней России, — это ничуть не альтернатива. Главный страх Замятина перед дисциплиной, нормой, триумфом расчёта — оказался, к сожалению, мимо денег.

Интересно, что **Замятин в последние свои годы, уже уехав в Париж, но сохраняя советское гражданство, даже присутствуя на советских конгрессах и вступив в Союз писателей, ничего не писал, кроме «Атилы».** Связано это было, наверно, отчасти с тем, что свои корни он утратил, он жил в языковой стихии, язык чувствовал, как никто. Достаточно прочитать «Блоху», его гениальную переделку Лескова, чтобы понять, как он чувствовал стихию языка. Вообще Замятин очень русский, невероятно русское явление сочетания русского таланта, русской шири с русской же великолепной самодисциплиной. Он, конечно, менее англичанин, чем классический среднерусский инженер-самоучка. Он ничего не писал, потому что утратил связь со средой, но ещё и потому, что

мир, с которым он столкнулся, был для него совершенно незнакомым и непредсказуемым. Фашизм, который стал главной опасностью и триумф которого в Европе он застал, исходил вовсе не из разума. Фашизм — это иррациональная стихия, эклектическое учение, учение Гербигера о мировом льде, о титанах, мистические и магические ритуалы. Замятин увидел лицо главной чумы XX века и понял, что, пожалуй, мир Благодетеля на этом фоне ещё очень и очень ничего себе, ведь фашизм и был по-настоящему триумфом дикости, апофеозом невежества. Когда Замятин увидел сожжение книг, он, кажется, понял, что, точно почувствовав запах эпохи, он не различил причин этого запаха. Он молчал от разочарования.

У очень многих русских писателей вторая дата — 1937 год, но не всем им повезло умереть своей смертью. Замятину повезло умереть от инфаркта в 1937 году, вдобавок он страдал от астмы. Он не увидел самого главного — как XX век рухнул в бездну из-за диких людей. Тем не менее он, хотя и не успел напечатать свой роман в России, успел увидеть дичайшую проработку 1928 года, когда его и Пильняка люто травили за книги, напечатанные за рубежом. Замятина — за то, что он там напечатал «Мы», правда, в переводе, а Пильняка — за «Красное дерево», из которого он потом сделал роман «Волга впадает в Каспийское море». Криминал был не в романе, а в том, что он был напечатан за рубежом. Это тогда всех взорвало, Маяковский их тогда сильно травил. Но вот что интересно: про Пильняка он говорил много гадостей, а про Замятина — ни одной, видимо, он как-то почувствовал, что многим обязан ему как художник. А может быть, просто в Замятине было что-то, что заставляло его уважать.

Это же заставляет нас уважать и эту книгу, безусловно, великую, неумелую, спорную, книгу, которая в конечном итоге промахнулась, но книгу, которая верно почувствовала главное — то, что главной интенцией XX века будет исчезновение личности. Замятин об этом предупредил, а сделать с этим ничего не смог.

С чем связано эволюционное разделение?

Всякий раз, как я заговариваю об этом разделении, я иногда натыкаюсь на восторг, иногда — на неприятие. Равнодушным оно никого не оставляет. Видимо, потому, что это самая тонкая, глубокая интуиция, которая вообще может посетить человека. Мы появляемся из белых шаров, а белые шары появляются из нас. Понимаете, в чём ужас? Любая структура, любое существо на известном эволюционном этапе — это может касаться компьютеров, людей, растений — переживает какое-то дуальное разделение. Я не знаю, почему так происходит, Бог так устроил, но в известный период жизни всё делится на Apple и Microsoft. Объяснить это я не могу.

Мне не очень понятно, по какому критерию произошло это разделение. Это не разделение на умных и глупых, на диких и цивилизованных, как предсказывал Замятин, на эллов и морлоков, как предсказывал Уэллс. Там одни утонченные и бессильные, другие сильные и грубые. Даже Ланг с его «Метрополисом», где одни живут наверху, а другие работают внизу, тоже не угадал. Я рискну предположить очень осторожно, что это разделение идёт по трудно объяснимому критерию. Одни люди более эффективны, когда они работают в массе, а другие — когда в одиночку. То есть это люди массы и одиночки. Поэтому и разделение пойдёт на массу, такой «человейник», и на одиночек, которые могут работать вне его, условно говоря, на мир Благодетеля и на мир диких людей, которые живут в диких лесах поодиночке, которые не объединяются ни во что. Кто будет эффективнее, я не знаю. Мое предчувствие — эффективнее будут одиночки. Поэтому сегодня социальный аутизм — болезнь, широко распространившаяся. Это люди, которые жалуются на то, что они не хотят общаться, что им никто не нужен. А другие всё время общаются, чатятся, пишут что-то в этих гаджетах, всё время вливаются в социальную сеть. Мир разделится на тех, кто онлайн, и тех, кто оффлайн. Победят те, кто оффлайн, так мне видится.

«Шатёр», «Огненный столп»,  
1921

**Т**ак получилось, что 1921 год — одновременно год смерти Гумилёва и его наивысшего творческого взлета. **Я рискну сказать, что Гумилёв вообще единственный русский поэт, кроме Лермонтова, убитый на взлёте, и это наводит на мысль то ли о каком-то страшном сбое божественной программы, что тоже возможно, то ли о каком-то божественном умысле, который мне пока непонятен.**

Есть одна важная закономерность: автора не убивают, пока он пишет главную книгу. Господь — читатель, ему нужна эта книга. Поэтому пока вы заняты делом, вас оберегают. Единственный раз, на мой взгляд, Господь вмешался, убрав Диккенса в момент работы над его лучшим романом «Тайна Эдвина Друда», потому что в несовершенном и несовершенном виде этот роман оказался гениальнее, лучше, чем если бы Диккенс его дописал и тайна бы объяснилась. А так тайна осталась навеки нераскрытой, по крайней мере для живущих.

Что касается Гумилёва, то он погиб как Лермонтов, он очень много общего имеет с Лермонтовым. В обоих случаях это глупая смерть, смерть в результате личного вызова, немного похожая на самоубийство. И Гумилёва, в общем, не должны были арестовывать по несуществующему «Таганцевскому заговору», и Лермонтова не должны были убивать на дуэли, которую он сам инспирировал, которая не имела реального повода. Её можно было замирить,



в общем. Но в обоих случаях эта случайная смерть наступила после создания лучших текстов и циклов. Лермонтов всё своё лучшее написал в 1841 году, Гумилёв, хотя у него были и шедевры до этого, всё своё лучшее написал в 1920—1921 годах. То ли действительно после этого наступил бы предсказуемый спад, то ли здесь случился какой-то странный сбой программы, потому что Господь действительно не за всем может уследить.

Судьба его очень похожа на лермонтовскую, для этого достаточно сравнить поэмы «Миг» и «Мцыри», тем же четырёхстопным ямбом с мужской рифмой, на тот же сюжет. Тот же интерес к Востоку, общий интерес к исламу, фатализму, нищезанство, у Лермонтова ещё не осознанное, у Гумилёва вполне сознательное. В общем, много общего у них: героизм, участие в войне, даже внешнее сходство есть. То, что оба были так некрасивы и так притягательны для женщин, и то, что взгляд их было так трудно вынести. Конечно, Гумилёв и Лермонтов — самый прямой случай инкарнации. Как есть духовидение Лермонтова, его изумительные пророчества, его сладкозвучнейшие в русской поэзии стихи, которые, я думаю, во многих отношениях даже не равны пушкинским, а идут впереди, точно так же и Гумилёв, которого Ахматова называла поэтом-духовидцем, глубочайший, сложный поэт XX века, увидел перед смертью что-то, что не дано увидеть обычным смертным. Именно поэтому большинство его поздних стихов — вдохновенные импровизации. Почти всегда эти тексты сочинялись мгновенно, он сам с изумлением признавался, что «Заблудившийся трамвай» ему кто-то как будто продиктовал. И действительно, непонятно, откуда этот «Трамвай» взялся. Такое стихотворение может прийти только в результате внезапного озарения. Я думаю, Гумилёв его сам не понимал. Он всё время говорил, что это стихотворение гениально, но ему не ясно, про что оно.

Очень многие стихи, тексты апеллируют не к загробному, а к какому-то дочеловеческому опыту, опыту мистическому. Например, самое знаменитое стихотворение «Память»:

Только змеи сбрасывают кожи,  
Чтоб душа старела и росла.  
Мы, увы, со змеями не схожи,  
Мы меняем души, не тела.

Память, ты рукою великанши  
Жизнь ведёшь, как под уздцы коня,  
Ты расскажешь мне о тех, что раньше  
В этом теле жили до меня.

Самый первый: некрасив и тонок,  
Полубивший только сумрак рощ,  
Лист опавший, колдовской ребёнок,  
Словом останавливавший дождь.

Дерево да рыжая собака —  
Вот кого он взял себе в друзья,  
Память, память, ты не сыщешь знака,  
Не уверишь мир, что то был я.

Здесь, кстати, довольно интересная штука, потому что когда Гумилёв был в Англии перед возвращением в Россию (он был командирован Генеральным штабом в Европу в 1917 году, когда армия уже рушилась), там он познакомился с Честертоном. Честертон сильно впечатлился и сказал: «Именно общаясь с русским поэтом, я понял, что для русского одинаково естественно выйти в дверь или в окно. Не нужно особенно удивляться их эксцентричности». Гумилёв втирал ему про то, что миром должны управлять поэты, потому что поэт всё время делает самый эвфонический выбор, выбирает из миллиона комбинаций одну самую сладкозвучную, поэтому уж принять государственное решение он как-нибудь сможет. Он рассказал о своих детских экспериментах в Царском Селе, о том, что он выходил во двор, приказывал не быть дождю — и дождь прекращался. Честертон этим воспользовался: у него в рассказе

«Преступление Габриэла Гейла» герой, очень самовлюблённый мальчик, приказывает одной из двух дождевых капель, соревнующихся на стекле, течь быстрее. И она повинуется его приказаниям. На этом основании он считает себя Богом. И только когда его сумели пригвоздить к дереву вилами, он понял, что не всемогущ. Ему эти вилы не принесли никакого вреда, это была такая рогулька, но он убедился, что он не Бог, и это вернуло его в здравый ум. Это очень здорово у Честертона написано, но Гумилёв действительно был уверен в каких-то своих оккультных способностях с детства. Может быть, чем чёрт не шутит, он что-то такое и умел.

И второй... Любил он ветер с юга,  
В каждом шуме слышал звоны лир,  
Говорил, что жизнь — его подруга,  
Коврик под его ногами — мир.

Он совсем не нравится мне, это  
Он хотел стать богом и царём,  
Он повесил вывеску поэта  
Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,  
Мореплавателя и стрелка,  
Ах, ему так звонко пели воды  
И завидовали облака.

Высока была его палатка,  
Мулы были резвы и сильны,  
Как вино, впивал он воздух сладкий  
Белому неведомой страны.

Кстати, Блок тоже измывался над этим, хотя любил Гумилёва как поэта. Он говорил: «Всё-таки Гумилёв удивительный человек. Все ездят в Париж, а он в Африку. Все ходят в шляпе, а он в

цилиндре. Вот и стихи такие, в цилиндре». Между прочим, это не мешало Блоку делать ему вполне уважительные инскрипты вроде «Николаю Гумилёву, чьи стихи я читаю не только днём, когда не понимаю, но и ночью, когда понимаю». Вот это очень символическое признание.

Память, ты слабее год от году,  
Тот ли это или кто другой  
Променял весёлую свободу  
На священный долгожданный бой.

Знал он муки голода и жажды,  
Сон тревожный, бесконечный путь,  
Но святой Георгий тронул дважды  
Пулею не тронутую грудь.

Я — угрюмый и упрямый зодчий  
Храма, восстающего во мгле,  
Я возревновал о славе Отчей,  
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо  
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,  
Стены Нового Иерусалима  
На полях моей родной страны.

И тогда повеет ветер странный —  
И прольётся с неба страшный свет,  
Это Млечный Путь расцвёл неожиданно  
Садам ослепительных планет.

И вот здесь у него какое-то очень странное пророчество, смысла которого мы не понимаем до сих пор. Оно аукнется у него и в «Заблудившемся трамвае»:

Понял теперь я: наша свобода  
Только оттуда бьющий свет,  
Люди и тени стоят у входа  
В зоологический сад планет.

Что он имеет в виду? Это то же самое, что в таком же пророческом делириуме увидел его младший друг и воспитанник Мандельштам, который был членом «Цеха поэтов», любимым гумилёвским учеником. Именно Осип Мандельштам, которого Гумилёв так ценил, увидел в своей оратории «Стихи о неизвестном солдате» эти же «золотые созвездий жиры», увиденный снизу суп, в котором плавают эти жиры созвездий. Что означают эти звёзды, которые ему виделись, звёзды, которые внезапно раскрываются как соцветия: «Млечный Путь расцвёл нежданно садом ослепительных планет»?

Вообще есть две основные трактовки этого предвидения. Первое — это космическая война, война, идущая из космоса. «Стихи о неизвестном солдате Мандельштама — это пророчество о мировой войне, не обязательно Второй. Это пророчество об апокалипсисе. Действительно, эти два пророческих текста, два «Апокалипсиса» XX века — «Огненный столп» Гумилёва и мандельштамовские «Стихи о неизвестном солдате». Видимо, только эти два человека, один в силу своей невероятной дисциплины, другой в силу невероятной поэтической чуткости, два акмеиста смогли увидеть страшное будущее человечества. Не случайно одна из главных поэм Гумилёва называется «Звёздный ужас». То, что они увидели там, по одному толкованию, это космическая война. По другому объяснению, это, наоборот, космическое будущее человечества, космическая утопия, бегство человечества с Земли. То, что сад планет расцветает, значит, что люди приближаются к этим планетам, потому что покинули Землю. Колыбель человечества стала им тесна. Но как бы то ни было, Гумилёв провидит в стихотворении «Память» этот странный, взрывающийся, расцветающий космос, в котором люди, видимо, поселятся.

Предо мной предстанет, мне неведом,  
Путник, скрыв лицо; но всё пойму,  
Видя льва, стремящегося следом,  
И орла, летящего к нему.

Крикну я... но разве кто поможет,  
Чтоб моя душа не умерла?  
Только змеи сбрасывают кожи,  
Мы меняем души, не тела.

С этим немножечко искусственным повтором стихотворение закольцовано на пороге главного признания, открытия. Он так и не договорил, что же это было, почему душа умерла. Душа ведь по определению бессмертна. Почему ему кажется, что в этом новом мире, которого он дожждётся, душа должна умереть?

Ещё одно важное пророчество Гумилёва, содержащееся в «Огненном столпе», показывает эволюцию человечества в сторону появления нового чувства, которое будет, условно говоря, некоторым аналогом телепатии. Шестое чувство — это тот же третий глаз, о котором он много пишет и говорит, способность понимать невидимое, видеть скрытое, коммуницировать на расстоянии. Ему это рисовалось как неизбежный венец эволюции:

Прекрасно в нас влюблённое вино  
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,  
И женщина, которую дано,  
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей  
Над холодеющими небесами,  
Где тишина и неземной покой,  
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать.  
Мгновение бежит неудержимо,  
И мы ломаем руки, но опять  
Осуждены идти всё мимо, мимо.

Как мальчик, игры позабыв свои,  
Следит порой за девичьим купаньем  
И, ничего не зная о любви,  
Все ж мучится таинственным желаньем...

Здесь, конечно, грандиозный взлёт интонации, это очень здорово поддержано скрежещущим звуком, уже почти футуристическим:

Как некогда в разросшихся хвощах  
Ревела от сознания бессилья  
Тварь скользкая, почуя на плечах  
Ещё не появившиеся крылья;

Так век за веком — скоро ли, Господь? —  
Под скальпелем природы и искусства  
Кричит наш дух, изнемогает плоть,  
Рождая орган для шестого чувства.

Вот это, кстати говоря, «под скальпелем кричит наш дух» — тоже немножко отсылает, конечно, к «Острову доктора Моро», в котором, под скальпелем крича, зверь становился человеком. Уэллс — один из любимых писателей русских символистов, акмеистов, далее везде. Очень не случайно здесь совпадение Гумилёва и Замятина.

Ну и, конечно, что говорить, **самое знаменитое стихотворение Гумилёва — «Заблудившийся трамвай»**. Стихотворение, которое до сих пор не имеет чёткого прочтения, интерпретации. Оно вызвало к жизни ряд замечательных разборов, в частности, блистательную

статью Романа Тименчика «К символике трамвая в русской поэзии». Трамвай имеет некоторые устойчивые коннотации. Красный трамвай — это русская революция, этот звенящий, несущийся по предопределённым рельсам гремящий трамвай истории. Не локомотив. Что такое локомотив истории в городских условиях? Конечно, это трамвай. **Гумилёвский трамвай — это именно революция.**

Удивительная штука, знаете, я столкнулся с тем, что и Мандельштам, и Гумилёв очень часто были раньше непонятны. Только что я давал урок в одиннадцатом классе, и девочка шестнадцати лет мне совершенно на полном серьёзе стала доказывать, что трамвай — это революция. Я говорю: «Откуда ты это взяла?» Тименчика она явно не читала, моих лекций не слушала. Она говорит: «Послушайте, разве это не очевидно? Что это такое: “Через Неву, через Нил и Сену мы прогремели по трём мостам”»? Совершенно очевидно: если Сена, то это французская революция. Если “Мертвые головы продают. В красной рубашке, с лицом, как вымя, голову срезал палач и мне” — совершенно понятные коннотации, это 1793-й или 1789 год. О чём тут говорить? Конечно, трамвай — это революция, проносящая его через весь мир. “Я вскочил на его подножку” — Гумилёв же вернулся в Россию не в саму революцию, а чуть позже, он именно вскочил на подножку русского трамвая. Разве всё это не элементарно?» Не потому, что это класс с умными детьми или элитная школа, школа-то обычная. Я начал понимать, что Гумилёв страшным образом действительно становится понятен сегодня. Может быть, потому что уходит советское литературоведение, всему навязывавшее дурацкие смыслы, а может быть, потому что он писал так плотно и быстро, что это действительно понятно только нынешним детям с их клиповым сознанием.

«Заблудившийся трамвай» — стихотворение странное, потому что нам не всегда понятны его контексты, те смыслы, которые Гумилёв, поэт вполне рациональный и никогда не пребывающий в поэтическом делириуме, имеет в виду. Кстати говоря,



Мандельштам так же по-акмеистически ясен и рационален даже в «Воронежских стихах». Всегда можно понять, что он имеет в виду, выстроив правильный контекст, считав ассоциации. Это никогда не бред, не суггестивная лирика, это всегда довольно чёткие конструкции.

«Заблудившийся трамвай», конечно, становится понятен с учётом двух контекстов: Французская революция, явный намёк на которую содержится в этой зеленой лавке, в этой страшной горе окровавленных голов, и еще один очень важный контекст, тоже относящийся к XVIII веку, — это, конечно, «Капитанская дочка», «История Пугачёва». Не зря Тынянов писал, что русская революция вскрывает пласты позапрошлого века, восемнадцатого. Когда мы вспоминаем, о чём речь, нам становится понятно стихотворение в целом:

А в переулке забор дощатый,  
 Дом в три окна и серый газон...  
 Остановите, вагоновожатый,  
 Остановите сейчас вагон!

Машенька, ты здесь жила и пела,  
 Мне, жениху, ковёр ткала,  
 Где же теперь твой голос и тело,  
 Может ли быть, что ты умерла!

Как ты стонала в своей светлице,  
 Я же с напудренной косой  
 Шёл представляться Императрице  
 И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода  
 Только оттуда бьющий свет,  
 Люди и тени стоят у входа  
 В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,  
И за мостом летит на меня  
Всадника длань в железной перчатке  
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья  
Врезан Исакий в вышине,  
Там отслужу молебен о здравьи  
Машеньки и панихиду по мне.

И всё ж навеки сердце угрюмо,  
И трудно дышать, и больно жить...  
Машенька, я никогда не думал,  
Что можно так любить и грустить.

Очень трудно себе представить у Гумилёва, мастера формы, такую непосредственную, чистую, детскую, даже, казалось бы, неумелую интонацию, такие абсолютно непосредственные стихи. О чём здесь речь, при чём здесь «Капитанская дочка»? Видимо, здесь ещё одно напоминание о русской революции, пусть неудачной, о попытке пугачёвщины и о любви, которая оказалась заложницей страшных исторических перемен. Только у Пушкина выжили и Гринёв, и Маша, а здесь они гибнут: «Может ли быть, что ты умерла!» и «панихиду по мне». Сколько бы он ни заказывал молебен во здравие Машеньки, ясно, что она умерла, и поэтому — «Машенька, я никогда не думал, что можно так любить и грустить». Это любовь, это личность, которая стала жертвой необратимых катастрофических общественных перемен.

Правда, потом, как мне кажется, всё восстанавливается. Империя отстраивается заново, и не зря «Верной твердынею православья врезан Исакий в вышине», не зря «Всадника длань в железной перчатке и два копыта его коня», в конце концов, летят на героя. Всё революции заканчиваются установлением прежнего порядка, а жизни прежней уже не вернёшь. Этот трамвай промчался, и не

осталось его, а жизнь погибла. Таков, мне кажется, внутренний сюжет этого стихотворения.

**Гибель Гумилёва, казалось бы, случайная, на самом деле, возможно (есть и такая версия), предопределена тем, что он был роковым образом несовместим с советской властью.** Погиб бы не так, так иначе. Но мне кажется почему-то, что Гумилёв, растворившись в крови советской поэзии, войдя в неё через Тихонова и Симонова, был на самом деле поэтом настоящей советской утопии, той утопии будущего, которую некоторые идеалисты среди большевиков имели в виду. К сожалению, к трагическому стечению обстоятельств, получилось так, что и сама эта революция была раздавлена в первые же месяцы, русская революция обернулась террором, а не свободой. С этим террором Гумилёв был безусловно не совместим, хотя наследие «Шатра», книги прощания с миром, радостных воспоминаний о странствиях, каким-то боком, какой-то случайной нотой в советской поэзии осталось. Советская поэзия всегда мечтала о героях, о конкистадорах, об освоении новых земель. Хотя бы в этом поэтическое бессмертие Гумилёва было ему даровано.

### Если бы Гумилёв выжил, что бы он писал?

Мне представляется, что путь Гумилёва пролегал, как он сказал:

Но в мире есть иные области,  
Луной мучительной томимы.  
Для высшей силы, высшей доблести  
Они навек недостижимы.

Путь его пролегал в метафизику. Поэтому мне представляется, что Гумилёв писал бы по большей части в стол что-то в духе Даниила Андреева, что-то мистическое. Внешне, может быть, я думаю, он стал бы одним из исследователей русской Средней Азии. Он бы удалился туда, где Луговской писал вдохновенное, конечно, им

«Большевикам пустыни и весны». Внешняя жизнь его, я думаю, была бы полна странствий по советским окраинам, а внутренняя — сочинения текстов, не рассчитанных на публикацию. Прославился бы он как полярный или азиатский исследователь, дожил бы до семидесятых. В семидесятых его архивы были бы открыты, и мы увидели бы величайшего, главного поэта эпохи. Вот так, мне кажется, было бы. Такая утопия продолжения жизни Гумилёва есть в романе Успенского и Лазарчука «Посмотри в глаза чудовищ». Там есть прекрасный эпизод, где он убивает Жданова, мстя ему за Ахматову. Такое могло быть.

«Необычайные похождения Хулио Хуренито»,  
1922

Когда говоришь о прозе Эренбурга, приходится всегда сталкиваться с довольно занятным парадоксом. Проза эта при жизни Эренбурга не нашла своего ценителя, единственным ценителем был Сталин, который благодарил его за доставленное наслаждение специальной телеграммой после романа «Буря» — прямого послания к нему, которое он, надо отдать ему должное, считал, понял. Что касается его остальной прозы, она всегда проходила по разряду фельетона и вызывала эмоции довольно-таки полярные. Тынянов, который очень хорошо разбирался в истории литературы, в контексте и в векторе будущего, с конкретными персоналиями у Тынянова не очень ладилось, иногда он ярко талантливых людей игнорировал, как, например, прошёл совершенно мимо его сознания Ходасевич. Грешным делом, я здесь с ним солидарен, но мы оба не правы.

А вот что касается «Необычайных приключений Хулио Хуренито и его учеников», или сокращенно просто «ХХ, Хулио Хуренито», о нём сказал Тынянов, что у Эренбурга всё герои невесомы и умеют только гибнуть, поэтому и гибнут, что у них чёрнильная кровь, что у них фельетонные чёрнила вместо крови, что этих героев носит ветром, потому что они сделаны из газетной бумаги. Но тот же Тынянов провидчески писал о том, что иногда писатель отходит на пограничные территории за подкреплением. Пушкин пишет альбомную лирику, чтобы открыть в ней новые приёмы, Маяков-

ский пишет рекламу, чтобы открыть в ней новый способ лирического высказывания. И это так, потому что любовные декларации у Маяковского тоже имеют немножечко характер рекламы, или, по крайней мере, саморекламы, и часто встречающийся у него образ — вывеска, он и постель выкатил на эстраду, и застрелился в бабочке, то есть всё на эстраде произошло. Точно так же и с Эренбургом, он отошёл за подкреплением на сопредельную территорию, он отошёл в газету.

Конечно, «Хулио Хуренито» — это фельетонный роман, роман, в котором много животрепещущей злободневности, роман, в котором многовато конкретных деталей. Но вот какой, понимаете ли, странный парадокс, чем более вещь злободневна, тем больше у неё шансов пережить своё время. Отчасти потому, что в злободневной вещи есть страсть, а страсть, как писал Бабель, движет мирами, а отчасти потому, что в русской истории не так уж много и меняется, русская история самовоспроизводится. Поэтому всё, что написал Эренбург, оказалось бессмертно.

«Хулио Хуренито» — книга не просто вечно актуальная, а проческая, в ней предсказан Холокост, предсказана атомная бомбардировка Хиросимы, предсказана в целом Вторая мировая война очень точно. Вообще Эренбург умудрился каким-то образом всё просчитать. Как это получилось? Вообще Илья Григорьевич, великий формотворец, человек, который открывает новые формы, а содержанием их наполняют другие. Почему? Наверное, потому, что он боится, потому что он останавливается в полушаге от открытия. Может, потому, что он, по собственному определению, слишком еврей, в нём слишком много иудейского трепета. Иногда он умудряется называть вещи своими именами, вот уникальный случай совпадения формы и содержания — это «Хулио Хуренито», там книга написана в его фельетонной манере и таким же фельетонным прекрасным содержанием наполнена. Но всё же чаще всего он форму открывает, а преуспевают в ней другие. Он открыл способ писать стихи в строчку, а прославилась в этом жанре Мария Шкапская, его петербургская подруга, и даже не

столько петербургская, сколько парижская. Он открыл способ писать плутовские романы, и ведь из «Хулио Хуренито» выросли и «Ибикус» Алексея Толстого, и «Растратчики» Катаева, и отчасти, кстати, «Клоп» Маяковского, но в наибольшей степени, конечно, Бендер, потому что Бендер, Остап Берта Мария Бендер-бей, это и есть Хулио Хуренито, с его десятком имён и даже одно из имён, Мария, у них совпадает.

Бендер очень похож на Хулио Хуренито, великого провокатора, жулика, манипулятора. Ведь это именно Хулио Хуренито принадлежат великие слова: «Кто сказал “А”, должен сказать “Б”». Ха! А я ещё раз скажу «А» или возьму и прямо упраздненную ижицу выгашу за уши. И вот в этом, действительно, весь Хуренито, великий провокатор, великий остряк, путешественник, пошляк. Кстати говоря, странным образом в этом персонаже, с его мексиканскими корнями, предсказан даже Кастанеда, другой великий шарлатан, которому Дон Хуан чего-то там влил в уши, какую-то глупость невероятную, а Карлос Кастанеда поверил и действует по указаниям Дона Хуана всю жизнь, и даже ради него жуёт невкусный кактус. Вот Хулио Хуренито — это прототип всех учителей, спекулянтов, всех великих провокаторов в русской литературе XX века, в каком-то смысле даже прародитель пелевинских бесчисленных гуру, которые вдувают в уши ученикам какие-то софистские мудрости.

«Хулио Хуренито» — роман, не имеющий сюжета. Описан авантюрист, тридцатилетний, обаятельный, с кудрявыми как бы рожками на голове, немножко сатана, немножко падший ангел. Он явился то ли из Мексики, то ли из Испании, о прошлом его ничего не известно, как и о прошлом Бендера, мы знаем только, что он сын турецкоподданного, скончавшегося в страшных судорогах. Но самое удивительное, что и Хуренито, и Бендер — это действительно люди без почвы, но неотразимое обаяние этих людей в том, что это единственное, что уцелело от золотого века Европы. Они последние, кто уцелел от прекрасной довоенной эпохи. Вообще, правильно писал кто-то, сейчас уже не помню кто, «кто не жил в Европе до 1914 года, тот не жил вообще». Утончённая Вена, блиста-

тельный Париж, загадочная Америка, пробуждающаяся Африка и Австралия, полярные исследования, телефон, автомобили, чудеса прогресса, страстная деликатность в отношениях, абсолютно новые любовные драмы, в том числе гомосексуальные, открытие новых возможностей человеческого тела, техники, философии, религии — предел, за которым наступила катастрофа. Предел утонченности, изысканности, разврата, и вот среди всего этого есть один герой, который выживает. Мы знаем, что в атомной войне не выживёт даже таракан. У Маяковского бессмертен оказался клоп. А вот бессмертный клоп, бессмертно выживший после всех катаклизмов, — это Хулио Хуренито, жулик. Поэтому, собственно, вот это очень странно, трудно объяснить такой, если хотите, шок двадцатых. Главным героем литературы двадцатых годов оказывается жулик. Мы всё ждали, что этим главным героем окажется победивший пролетарий, но его настолько нет в литературе, что кажется иногда, будто его не было и в реальности, будто эту революцию сделали не пролетарии. Это правда, её сделали совсем не пролетарии. Будто эта революция случилась сама собой.

А где же, послушайте, где герои революционных лет? Где герои Гражданской войны? На этот вопрос нам отвечает Толстой в «Гадюке» и Леонов в «Воре». Они криминализировались, они никому не нужны, их пистолеты пошли на воровской промысел или на убийство соседей по коммуналке, потому что в мирную жизнь эти герои не вписались, в пространство нэпачей тоже никак. Бессмертен оказался самый пошлый персонаж Серебряного века, и Зощенко об этом написал замечательно, у него выжили именно такие люди, как Назар Ильич Синебрюхов, повествователь в его замечательной книге. Это человек, воспитанный на романе «Ключи счастья», человек, который говорит слогом Вербицкой, это мещанин, это мелкий чиновник. Кто такой Ибикус? Кто такой, вообще говоря, Невзоров в романе Толстого «Ибикус», лучшем его произведении? Кто это? Это мелкий чиновник, которого никто не замечал, хлюпик с длинными волосами, востреньким носиком. Но он оказался гениальным прохиндеем, он оказался изобретателем



тараканьих бегов, которые потом, как всё плохо лежащее, охотно стырил Булгаков, но придумал-то, разумеется, Толстой.

Кстати говоря, тараканьи бега были реальностью, но описал их первым, в «Ибикусе», именно Алексей Николаевич, за что Булгаков вывел его потом в таком противном виде в «Театральном романе». Собственно, появление жулика как типа — это главный ответ эпохи на садизм, кровь Первой мировой войны, Гражданской войны. Всё идеалисты померли, а выжил Великий Манипулятор. Вот с большинством случилось то, что случилось с Кисой Воробьяниновым. А Бендер колесит по России, используя 400 сравнительно честных способов отъёма денег у населения.

Хулио Хуренито как раз и есть мастер парадокса, мошенничества, жульничества. Он задаёт свои вопросы ученикам, а среди его учеников присутствуют представители всех великих наций, начиная с маленького африканца, пигмея Айши, и кончая русским евреем Ильей Эренбургом. Именно Хулио Хуренито задаёт всем этим нациям вопрос, скажете ли вы миру «да» или «нет». И итальянец Эрколе Бамбуччи говорит: «Да, да, спагетти», француз говорит: «Да, женщины, луковый суп», даже Айша говорит: «Да, да, моя Африка». А еврей говорит: «Нет». Своё вечное скептическое, ироническое, еврейское «нет», и в этом смысле, конечно, Илья Эренбург начертил замечательный автопортрет.

Хулио Хуренито всё равно гибнет в романе. Гибнет он потому, что, когда его ученики после мировой войны приехали в Ростов, оказались в революционной России, революционная Россия и оказалась той лисой, которая схрумкала этого колобка. Его убили под Таганрогом, потому что на нём были хорошие сапоги, убили для того, чтобы эти сапоги с него снять. И образ босого учителя, лежащего в канаве, — это замечательный финал и его карьеры, и книги. Эренбург, наверное, очень точно почувствовал, как будет выглядеть Христос XX века. Конечно, Хулио Хуренито — это пародийная, травестийная, в жанре высокой пародии фигура нового Христа. Но это Христос без учения, Христос, если угодно, без позитива. В чём же учение этого Христа? В том, что он задает вопросы,

а не дает ответы, в том, что он интеллектуальный провокатор, а не сектант, в том, что он не вождь учения, а он человек, всегда и везде задающий вопрос, вместо того чтобы давать готовый ответ. И новое христианство заключается именно в том, чтобы не разделять учение масс, не ходить вместе с толпами, не воздымать знамена, а в любой монолитной среде пытаться нащупать лакуну несогласия, пытаться нащупать кислородный пузырьёк отдельности. И вот в этом правда Хулио Хуренито и основа его учения. И поэтому роман Эренбурга оказался таким замечательным предсказанием, он предсказал, что это будет век тотальности, век невежества, век ничтожеств, которые хватаются за идею, а личность умрёт в этом веке.

Последнее прибежище личности — это жульничество, как ни странно. Быть интеллектуальным жуликом, всё время ускользать от всех определений, ловчить. У Бендера же было, как вы помните, одно противоречие с советской властью, он говорил, она хочет строить социализм, а я не хочу. Вот Хулио Хуренито ничего не хочет строить, Хулио Хуренито хочет сохранить человеческое «я», и в этом его утопия, и поэтому несчастные ученики Хулио Хуренито, собираясь, вспоминают учителя как самое светлое, что у них было. Да, конечно, этот роман написан не кровью, он написан чёрнилами, разведёнными слюной фельетониста. Но ничего не поделаешь, роман-фельетон — это тоже ответ. А кто написал эпос в двадцатые годы? Шолохов разве что, но тоже это эпос о судьбе крошечного участка земли, одинокого казачьего племени. А большой эпос, вообще-то, в двадцатые годы оборачивается кондовой скукой.

Главный жанр двадцатых годов — это именно странствия хитреца, это жизнеописание плута, плутовской роман в духе Бендера. Почему? Потому что, как правильно заметил Петров в книге «Мой друг Ильф», нашей правдой и нашим хлебом была ирония, потому что всё остальное было уничтожено. И та глубокая, гуманистическая, истинно христианская, даже, я бы сказал, дзенская ирония, с которой Эренбург подходит к миру, это и есть гениальный ответ еврейского фельетониста на царство тотальностей.

Судьба этого романа сложилась довольно трагически. К прозе Эренбурга никто, как я уже сказал, включая его самого, всерьёз не относился. Некоторые его романы, как, например, «Бурная жизнь Лазика Ройтшванца», так не дошли до советской публикации, остались напечатанными за границей. Некоторые, слабые, такие как «Трест Д.Е.», были напечатаны и широко обсуждались. А «Хулио Хуренито» был опубликован и фактически забыт на многие годы. Эренбург от него фактически отрёкся и до собрания сочинений шестидесятых годов, большого восьмитомника, его не переиздавал. По-настоящему оценил эту книгу только один читатель, но зато Ленин. Надо сказать, что у Эренбурга вообще мало было грамотных интерпретаторов. Но ему повезло, потому что он с Лениным был знаком ещё по Парижу и бывал в школе в Лонжюмо, где имел кличку «Илья Лохматый». Эренбург был вообще очень неряшлив. И когда Ленин прочитал «Хулио Хуренито», в 1922 году, он радостно говорил Крупской: ты представляешь, наш Илья Лохматый какую книгу написал! Ему понравилась и фельетонность её, и её пророчества, и её остроумие, и её цинизм. И это лишний раз подтверждает, что Ленин, в общем, сложный политик, был хорошим литературным критиком. Если бы он этим и ограничился, от этого бы все только выиграли.

**Вот тут поступил вопрос, как я сам оцениваю прозу Эренбурга с эстетической стороны**

Знаете, наверное, это была не самая плохая проза, если его роман «Буря» послужил фактически основой для романа Литтелла «Благоволительницы», тоже об антропологе, и имел такой международный успех. Сейчас «Бурю» никто не перечитывает, а ведь «Буря» — сильный роман. Это показывает, что иной раз, когда человек проговаривается о самом тайном и заветном, даже постыдном, у него получается гениально. Надо писать о своей болезни, понимаете, выписывать из себя свою болезнь. Вот Эренбург ненавидел немцев, ненавидел немцев не как нацию, в нём фашизма

этого не было. Он ненавидел немецкую философию, немецкий подход к жизни, немецкую романтическую тяжёловесность, немецкое лицемерие, немецкую философию ницшеанства, всё это он ненавидел кровно, как француз. Французам же свойственно такое немножко антропологическое отвращение к немцам. И Эренбург позволил себе написать книгу о гибели немецкой цивилизации, немецкого духа. И книга получилась что надо. «Буря» — это великая книга. У неё есть, конечно, месседж, направленный непосредственно Сталину, он говорит о том, что европейский человек не выдержал испытания фашизмом, что Европа погибла, и, может быть, я сейчас думаю, ребята, может быть, он был прав. Может быть, она была действительно обречёна, потому что Европа после 1945 года не воскресла. А Эренбург об этом догадался. Плюс к тому его сухой сыпучий метод, недоговорки, подтексты, у Эренбурга подтекстов побольше, чем у Хемингуэя, потому что побольше причин умалчивать. Хемингуэй умалчивает из красивой европейской модерности, а Эренбург — из понятного желания конспирологии. Это то, что Нонна Слепакова называла «советским символизмом». И конечно, в этом смысле недоговоренности и контекстные глубины Эренбурга мне лично интереснее хемингуэевских, и поэтому Хемингуэй, кстати говоря, его так не любил. Я думаю, он просто завидовал.

«В тупике»,  
1923

Викентий Вересаев, он же Смидович, — один из тех людей, чья судьба в России тоже сложилась довольно-таки парадоксально. Мы хорошо знаем его как одного из переводчиков Гомера, хорошо знаем его как составителя знаменитого коллажа «Пушкин в жизни» и «Гоголь в жизни» — это замечательный такой подбор свидетельств современников. Надо сказать, что художественное чутьё ему в этом смысле не изменяло, потому что здорово подобрано, когда после серии материалов о смерти Пушкина мы читаем, как его престарелый дядя, будучи влюблен в молоденькую красавицу, подбирает выплюнутые ей шкурки от клюквы и ест. После этого мир без Пушкина становится окончательно чудовищем и тёмным, и мы погружаемся в эту бездну пошлости, оставшуюся без него. И конечно, это здорово придумано.

Он очень знаменитый переводчик Гомера, его так называемых гимнов, автор и интерпретатор огромного количества статей и об античной литературе, и замечательного мемуарного цикла, и прелестного очерка о Толстом, я думаю, самого жёсткого, в этом очерке сказаны замечательные слова: если бы мне не сказали, что это Толстой, я подумал бы, что это лёгкомысленный и непоследовательный толстовец, способный любить тему, вплоть до разведения помидоров, свести к необходимости любить всех. Это очень здорово.

Но что касается его собственной прозы, она как-то осталась в тени. Тут две причины. Причина первая в том, что Вересаев

совсем не модернист, а успех в это время могла иметь только проза хоть в какой-то степени современная. Скажем, Бунин, который модернистов ненавидел, скорее всего, всё-таки к ним ревновал. Потому что сам он, безусловно, модернист, новатор, невзирая на всю архаику своих взглядов, своих подчеркнута дворянских убеждений, пишет он как писатель абсолютно новаторский. Отсюда лаконизм его этой стихопрозы, стихотворений в прозе, отсюда её невероятная сухость, сдержанность, сильные краски, фрагментарные сюжеты, тяготение к темам любви и смерти, классическим темам модерна, патологии извращений — это всё Бунин. И напрасно мы думаем, что Бунин так уж целиком в русском дворянстве, в русском золотом веке. Бунин — классический писатель Серебряного века, и «Тёмные аллеи» — это лучший сборник модернистских новелл. А Вересаев — совсем классический автор, у него собственного языка, по сути дела, нет, язык у него очень нейтрален. И прав был Тынянов, когда ругал роман «В тупике» за то, что всё герои ведут себя очень литературно, за то, что, когда одну из героинь, есть там такая Вера, расстреливают, ей не сочувствуешь, потому что она и там выкрикивает лозунги какие-то перед этим. Ну глупо все, и картонно, и, в общем, как-то... Поскольку Вересаев принадлежал действительно к племени честных русских литераторов, чья честность является их главным достоинством, как-то совершенно забылись его выдающиеся, на мой взгляд, достижения, прежде всего роман «В тупике». Я не говорю о воспоминаниях, которые были, кстати, с маминой лёгкой руки одной из любимых книг моего детства, некоторые цитаты оттуда, типа «и, сладко плача, я ушёл за бузину» до сих пор у нас служат паролями.

Но роман «В тупике», конечно, силён другим. Силён он не стилем, не композицией, не слогом, силён он интуитивно понятным вот этим ощущением тупика. Там что, собственно, происходит? Есть старый врач, честный человек, участник Пироговских съездов, знаете, есть такой классический образ русского старого врача, часто ещё военного врача, который любит дочек, говорит всем

правду в глаза, отличается удивительной способностью мобилизоваться мгновенно, чтит врачебный долг, там его фамилия Сартанов. Вот есть этот врач, такой седой, прямой, он умирает в конце. Есть Крым 1917—1918 годов. Роман писался с 1920 года по 1923-й, вышел в 1923-м, а действие его происходит с 1918-го по 1920-й. Есть дачники в Крыму. Надо сказать, что Крым этих времён описан в трёх текстах по-настоящему сильно: у Набокова в «Других берегах», у Вересаева «В тупике» и у Шмелёва в «Солнце мёртвых». Это, наверное, лучший текст, написанный о тогдашнем Крыме. Понимаете, страшная местность, метафизику Крыма можно понять там. Крым — это же предел, где обрывается Россия над морем чёрным и глухим. Он вдвинут в море, и он как бы из времени вдвинут в вечность, он всегда вне времени и всегда на границе. Крым — это вообще граница России, граница мира и граница жизни и смерти, там всегда живут туберкулёзные больные, и Чехов там живёт. Вот на этой границе происходят какие-то вещи, позволяющие немного заглянуть за грань. Крым ничей, всегда, и через него прокатываются волны красных, белых, зелёных, красных, белых, зелёных. А дачники живут и не знают, как им жить.

Вот в этой же ситуации пограничья написано лучшее, на мой взгляд, стихотворение Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла». Тоже непонятно, что будет. Понимаете, нет образа будущего, есть образ страха перед этим будущим. «Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина». И вот, что будет за этой тишиной, за её пределами? Ясно, что эта тишина перед взрывом, пауза перед смертью или катастрофой, это очень чувствуется.

И вот роман «В тупике» повествует о том самом тупике, когда будущее — за красными, а правда — за белыми, но силы нет ни у тех, ни у других. Вот там есть прелестная главная героиня Катя, одна из сартановских дочерей. Вообще Вересаев первым написал роман, тип которого, схему которого использовали потом очень многие — история двух сестёр. Эта тема сестёр, она была в ненаписанном романе Маяковского «Две сестры», в котором он очень мечтал написать судьбу Эли и Лили, она была, естественно, в «Сёстрах»

“

Это, наверное, лучший текст, написанный о тогдашнем Крыме. Крым — это же предел, где обрывается Россия над морем чёрным и глухим. Он вдвинут в море, и он как бы из времени вдвинут в вечность, он всегда вне времени и всегда на границе. Крым — это вообще граница России, граница мира и граница жизни и смерти.

”



у Алексея Толстого, есть сёстры практически обязательно во всем советском эпосе, наиболее наглядно у Гросмана в «Жизни и судьбе», потому что на судьбах двух сестёр и на жизни их мужей лучше всего показать вот это раздвоение, условно говоря, России красной и России белой, России пролетарской и России интеллигентской, путь Рощина и путь Телегина в «Хождении по мукам». Вот тоже здесь есть две сёстры, одна сестра гибнет, её расстреливают там белые, а другая сестра уезжает неизвестно куда, её перед этим успели ранить в руку, когда она уходила в горы. У неё любовь с замечательным Дмитрием, который вернулся с фронта и рассказывает о страшном озверении народа. Вот как раз главная подспудная тема «В тупике» — это тема озверения людей. Там есть дивная сцена, когда Катя тащит мешок, она чудом каким-то образом добыла муки, а весь народ смотрит, и никто ей не поможет, всё говорят: «А, прошла пора чужие-то хребты эксплуатировать, вот сама теперь тащи». Хорошо, нашёлся добрый человек, который ей помог этот мешок положить на телегу и потом сам рассказывает, как экспроприировали лошадь у его кума, а кум лошадь не отдавал, его в лоб из револьвера, да в канаву и бросили. Вот озверение. И об этом же правильно говорит Дмитрий, вернувшийся с фронта. Не то что человеческая жизнь утратила ценность, это бог бы с ним, она и не имела особой ценности, но зверство приобрело самоценность. Всем приятно звереть, все с наслаждением падают вот в эту бездну. И Вересаев очень точно понимает, что время Сартановых кончилось, время русской интеллигенции закончилось, того, что Парфёнов называет так точно умершей, ушедшей России, Андрей Кончаловский — белой Россией. Время этой России кончилось. У белых нет ни силы, ни по большому счёту правды, хотя справедливость историческая, возможно, за ними, но их время безнадежно упущено. А у красных, за которыми и сила, и, может быть, какая-то правда, ну как же, действительно, видите ли, царизм был ужасен, но у красных нет главного, у них нет человечности. И поэтому они обречены.

И вот там есть такой Белозёров, актёр императорских театров, который при любой власти устраивается, но особенно льнёт к

большевикам, он там устраивает театральный отдел. И его душевная тучность, жирность, его душевная абсолютная отделённость от людей, его страшная душевная глухота становятся залогом того, что эта ожиревшая душонка при красных преуспевает. А главная особенность деятельности красных там тоже очень точно выведена, когда они сразу начинают лютую бюрократию, они всё стараются формализовать. Они устраивают тут же отдел театральный, культурный с какими-то подотделами, они пытаются формализовать медицину, сельское хозяйство, всё у них тут же какие-то записи, выписи и черточки, документики, то есть всё немедленно погрязает в море бюрократии. Ну как невежественный человек, дорвавшийся до управления, как он может создать иллюзию управления? Он начинает писать бесконечные директивы. Об этом же, кстати, очень точно говорит Пастернак в «Докторе Живаго», он говорит, что революция была живое дело, а язык директив был мертв, и это был язык каменный, казённый. И вот абсолютно точно это почувял Вересаев. Конечно, после 1923 года его роман не мог бы быть напечатан. Да, понятно, что белые изжили себя, да, понятно, что белых всё ненавидят, им никто не сочувствует. Но понятно и то, что на смену им пришла мертвая материя, и поэтому **роман «В тупике» — это роман о тупике приличных людей, которым в 1922 году некуда податься, им некуда деться.** Это роман, в котором обозначен совершенно чётко предел той России. А какой оказалась новая Россия, мы знаем. Может быть, она и была жива только в той степени, в какой в ней сохранялось что-то от прежнего. Но всё это обречено, всё это так страшно заканчивается.

Может быть, именно поэтому книга эта, мало понятая современниками, оказалась последним большим художественным произведением Вересаева. Всё, что он писал после этого, было либо мемуарными очерками, либо правленными переизданиями старых, очень талантливых «Записок врача». Почему эта книга не получилась так сильна, как сильна была историческая фактура, её породившая? Почему она несколько слабее того же «Солнца

мёртвых» Шмелёва, которое написано после смерти сына и продиктовано ужасом и отчаянием после этого? Сын Шмелёва был расстрелян просто потому, что это был белый офицер, он поверил обещаниям красных, пришёл регистрироваться, а всех белых офицеров расстреляли немедленно, и конечно, Шмелев этого не прощает, поэтому его книга проникнута такой болью и ужасом, ненавистью. А почему этого нет у Вересаева? Вересаев довольно точно говорил про Леонида Андреева, он хорошо его знал, он говорил, что вот Леонид Андреев не был на войне 1904 года и написал «Красный смех», а сам он был и ничего столь истерического писать не смог, потому что он, как военный врач, оперировавший под пулями, перевязывавший под пулями, он знает, что на третий день привыкаешь, душа зарастает какой-то коркой. А у Андреева она не зарастала, поэтому он, даже не будучи на фронте, написал такой кровавый и мясной текст «Красный смех». Так вот Вересаев — действительно очень здоровый человек, поэтому в его страшной книге нет настоящей экспрессии, а есть честность и здравомыслие. Но честности и здравомыслия для великой литературы недостаточно, поэтому эта книга для нас скорее прекрасное свидетельство, скорее памятник эпохи, нежели памятник словесности.

**Да, тут поступили вопросы, как я отношусь к биографическим трудам Вересаева, а именно к «Пушкину в жизни»?**

Вы знаете, что очень многие ругали эту книгу за то, что Пушкин в жизни там есть, а лирики там нет, нет Пушкина-гения. Это неправда. Просто советское литературоведение очень боялось всякой сальности, всякой живой ноты, всякой живой души, поэтому им надо было показывать Пушкина-антикрепостника, Пушкина-декабриста, а Пушкина — отца незаконного ребёнка ему не надо было показывать, а Пушкина на пирушке или Пушкина в диалоге с Николаем не надо было показывать. Ну, это как бы

принцессы не какают. Так вот соответственно и Пушкин, он не жил, а он только писал. Вересаев выправил этот перелом. И хотя его книга с 1937 года, к столетию смерти Пушкина, очень долго потом не переиздавалась, но если б вы знали, какой это был раритет и как её на три дня, на три ночи давали. Я думаю, что Вересаев внёс великий вклад в пушкинистику, собрав небывалый свод мемуарных свидетельств, и мало того, что это была каторжная и великая работа, прелесть этой работы в том, что она всё-таки о творчестве тоже. Пушкин показан там творцом, вопреки эпохе. И впоследствии именно эта концепция творить вопреки жизни вдохновила, скажем, Тарковского на «Рублёва». Я думаю, что, как это ни парадоксально, но книга Вересаева — это книга того же значения.

«Конармия»,  
1924

Мы попробуем поговорить о 1924 году, а именно о серьезном литературном дебюте Бабеля. Настоящий дебют его, мало кем замеченный, кроме тогдашних блюстителей нравственности, состоялся в 1916 году в журнале «Летопись», когда рассказы двадцатидвухлетнего Бабеля напечатал Горький. И тут же Бабелю был вменен иск за порнографию. Но поскольку революция произошла год спустя, никаких последствий для него это не имело.

Первая заслуживающая внимания его публикация, куда вошли лучшие рассказы «Конармии», в том числе знаменитая «Соль», осуществилась в «ЛЕФе» с подачи Маяковского. Маяковскому в 1924 году в Одессе показали бабелевские рассказы, он необычайно проникся, до такой степени, что обожал читать его вслух. Пьесу «Закат», по воспоминаниям Павла Лавута, он читал вслух при первой возможности. Оказывался в купе с приятелем — читал ему, заманивал гостей в Гендриков — читал им. Точно так же он несколько раз читал со сцены рассказ «Соль», который поражал его точностью в передаче интонаций. Он наслаждался самой фактурой бабелевского слога, удивительной, несколько карикатурной и шаржированной, но тем не менее абсолютно точной речевой маской страшного красноармейца Никиты Балмашева, который в рассказе «Измена» призывает всех подозрительных расстреливать: «измена ходит, разувшись, в нашем доме, измена закинула за спину штилеты, чтобы не скрипели половицы в обворовываемом доме».

А вот в рассказе «Соль» он расстреливал спекулянтку: «И сняв со стенки верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики».

Бабель вообще замечателен этой абсолютной драматургической точностью и пластикой воспроизводства чужой речи, но именно это чаще всего отвлекает наше внимание от действительно грандиозных проблем, которые он ставит. Собственно говоря, как характеризуют у него Беню Крика, Бенья говорит мало, но смачно, хочется, чтобы он сказал что-нибудь ещё. Точно так же и Бабель говорит смачно, и мы за красотой, за совершенством его прозаической пластики совершенно забываем о том зверстве и кошмаре, который он рисует.

**Генезис Бабеля довольно сложен. Существовала эпиграмма, приписывавшаяся Флиту: «Под пушек гром, под звоны сабель от Зоценко родился Бабель». Считалось, что Бабель действительно восходит к зоценковскому сказу, к зоценковской передаче чужой речи, но, конечно, корни Бабеля гораздо глубже. На формальном уровне, я думаю, его манера восходит более всего к Талмуду, к Библии. Не случайно он получил талмудическое образование, лет в шесть-семь знал иврит значительно лучше русского. Получил сугубо книжное образование, французский тоже знал очень неплохо, а по-русски начал писать в 12–13 лет. Как он пишет, «удадался мне только диалог». Вторая составляющая его прозы — это, конечно, французский натурализм, прежде всего Золя, в некоторой степени очень им любимый Мопассан. Бабель написал прекрасный рассказ о том, как он его переводил вместе с графоманкой. Удивительно, что этот синтез библейского бесстыдства, как это называл Пушкин, «библейская похабность», и бесстыдства французской прозы вместе порождают небывалую по откровенности и точности, по эротизму, физиологичности прозу Бабеля. Как совершенно правильно говорил о нём Воронский, «мир Бабеля — это кровь, слёзы, пот и сперма». Да, действительно, это так.**

Но при всём при этом я думаю, что, если рассматривать непосредственных предшественников Бабеля, мы же знаем, что в

русской литературе всё циклично. Все персонажи воспроизводятся. Скажем, Блок повторяет судьбу Жуковского, потом Окуджава повторяет его судьбу. Пастернак во многих отношениях занимает пушкинскую нишу и сам пишет об этом «Стансы», рифмующиеся с пушкинскими. Эта цикличность так или иначе всеми осознаётся. Солженицын и Достоевский копируют друг друга странным образом, как два зеркала. Таким же образом у Бабеля есть один предшественник, совершенно очевидный. Вы с лёгкостью назовёте его мне. Это книжный человек, который за 100 лет до Бабеля попробовал полюбить людей brutальных, широких, страшных, попробовал описать такой же пьяный и шумный интернационал, который орудует примерно в тех же местах, в среде западного славянства, непосредственно на польской границе. Человек, который с восторгом и ужасом описывает этих могучих кентавров, этих всадников, полуживотных-полулюдей, полубогов, которые лишены, наверно, традиционной морали, но зато у них свои очень жёсткие представления о чести. Кто же этот книжник, создавший свой страшноватый казачий эпос? Существовал классический анекдот о том, каков образовательный минимум просвещённого человека: «Не путать Гоголя с Гегелем, Гегеля с Бебелем, Бебеля с Бабелем, Бабеля с кабелем, кабеля с кобелем, а кобеля с сукой». Это прожиточный минимум интеллигента. Так вот, в том и заключается трагедия, что Гоголя с Бабелем по некоторым параметрам действительно легко спутать. Я назвал бы два самых страшных параметра. Первый, что для меня очень принципиально здесь, потому что речь идёт о честном художнике, о честной поставленной перед ним задаче, — он честно пытается полюбить этот абсолютно чуждый ему мир. Трудно представить себе что-нибудь более далекое от запорожского казачества, чем Гоголь. Застенчивый Гоголь, помните, Кушнер о нём писал: «Не то что раздеться, куска проглотить не мог при свидетелях». Да, это действительно так. Осторожный, замкнутый, по всей вероятности, либо никогда не знавший женской любви, либо знавший и испугавшийся навеки. Чуждый всякой brutальности, образованный, утончённый человек, автор

сложнейшей прозы, скорее фантастической, чем реалистической. Гоголь искренне пытается полюбить этих богатырей, этих людей, для которых сила превыше всего, и правда, и честь тоже, конечно, но не будем отрицать того, что правдой, верой они чаще всего прикрывают собственные звериные разгулы. Это всё демагогия насчёт веры и правды. И гибнет Тарас Бульба довольно глупо, из-за люльки, которую он хотел подобрать. Но это тоже доказывает, что для него предрассудки выше разума, честь выше прагматики. Неприемлемо бросить люльку, чтобы она досталась ляхам: «Не хочу, чтобы люлька досталась ляхам!» Это очень жёсткое разделение на свой-чужой. Люди, для которых, конечно, честь выше совести, для них Гоголь пытается подобрать максимум романтики, оправданий. Это попытка полюбить звероватых сильных людей, которая исходит от человека книжного, рассудочного. Ведь Бабель страстно хочет стать таким, как герои «Конармии», но путь к этому признанию, к тому, как он пишет, чтобы «казаки перестали провожать усмешками меня и мою лошадь», лежит через отказ от собственной личности, к сожалению. Он лежит через убийство (пусть это даже убийство гуся в рассказе «Мой первый гусь»), через отказ от собственных моральных установок. Иван Акинфиев, главный садист среди конармейцев, кричит Кириллу Лютову, протагонисту Бабеля: «Ты молокан, ты патронов не залаживаешь!» Имеется в виду — не закладываешь. Лютов не хочет стрелять по людям. А молокан — это обозначение сектанта, гуманиста, человека религиозного. Для них-то ни Бога, ни чёрта уже нет. Конечно, попыткой их полюбить Бабель отказывается, к сожалению, от собственной идентичности. Он вынужден признать, что в «Конармии» он утрачивает лицо. **По большому счёту вся «Конармия», цикл рассказов (или роман, как её называют), — это рассказ об утрате лица, о попытке слияния с массой и о безнадёжности этой попытки.** Понимаете, это же время разделений, когда даже по семье проходит страшная трещина. Посмотрите на описание страшной, с вытаращенными глазами семьи в гениальном рассказе «Письмо», где сначала отец пытается сына, попавшего к нему в плен, а потом другой сын мстит



ему, пытая отца: «Хорошо вам, папаша, в моих руках? А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?» Это довольно страшный рассказ о трещине, которая проходит через монолит, а потом монолит срывается, как по живому. Полюбить не получилось, Бабель так и не стал своим.

Вторая тема, которая мне кажется даже более важной. И в «Конармии», и в «Одесских рассказах» тема «Тараса Бульбы», хотим мы того или нет, — это тема отца, убивающего своих детей. Это тема ветхозаветная, в общем-то. Я не говорю, что это тема Авраама и Исаака. Вообще, вы знаете, в Библии тема отношений чрезвычайно болезненна. Достаточно вспомнить классический анекдот, когда еврей приходит к раввину и говорит: «Рабби, что делать, мой сын принял христианство!» — «Господь сочувствует вам, но у него те же проблемы». Вот здесь та же самая история. Это крушение мира, в котором отец — главная ключевая фигура. Это крушение мифа об отце, крушение патриархального мира. В этом мире по-настоящему восставший сын — это, конечно, Андрий, который предпочёл любовь. Но и Остап, который обречён, тоже наглядно показывает, что мир Отца, мир прежних ценностей кончился. Пришло что-то другое. После «Тараса Бульбы» мир будет другим, в этом-то и ужас. Бабелевский мир, мир «Одесских рассказов» и «Конармии» — это мир, где кончилась власть отцов. В «Письме» дети пытаются отца, в «Закате», центральном произведении одесского цикла, двое сыновей Менделя Крика восстают против своего отца. Это по большому счёту и есть крах ветхозаветного мира. Об этом рассказывал Гоголь в «Тарасе Бульбе», об этом рассказывает Бабель в «Одесских рассказах» и «Конармии».

В «Одесских рассказах» все друг другу свои. В Одессе даже налётки грабят жертву со всем уважением. Ей пишут сначала подробное вежливое письмо, чтобы жертва положила деньги под водовозную бочку. Если она их не кладёт, ей подробно объясняют, в чём она не права. Замечательный диалог в «Одесских рассказах», которые тоже начали печататься в 1924 году в одесской газете «Маяк», когда Рувим Тартаковский, жертва налёта Бени

Крика, ему кричит: «Хорошую моду себе взял — убивать живых людей!» Это всё происходит в рамках одной общности. Все друг другу свои. А в мире «Конармии», в страшном мире, все друг другу чужие. Это мир непоправимых разделений. Бабель (Лютов) — чужой конармейцам, поляки чужие казакам, евреи чужие всем. Массовым истреблением евреев опять заканчивается всё. Это мир, в котором нет никакой общей платформы, не о чем договориться. Самое страшное разделение показано, пожалуй, в рассказе «Иваны», где дьякон Иван, дезертир, попадает в лапы тому же самому Ивану Акинфиеву, который везёт его в трибунал, но ясно, что он замучает его сам по дороге. Дьякон симулировал глухоту, и теперь Акинфиев всё время стреляет у него над ухом из пистолета с тем, чтобы вызвать у него глухоту. Страшная мольба дьякона «Отпишите супруге моей в Касимов, пущай она плачет обо мне». Вот это два лика России: зверский лик Ивана Акинфиева и кроткий лик дьякона. Между ними не может быть ничего общего, никакой общей платформы нет. Россия непоправимо чужая для всех, и все непоправимо чужие друг другу. Это, собственно говоря, и есть главная мораль «Конармии».

Каким рисуется Бабелю выход, сказать очень трудно, потому что, как многие правильно замечали, мир Бабеля — это мир, в котором власть Отца кончилась, а власть Христа не началась, Христос не пришёл. Правда, есть у меня одно кощунственное соображение касательно «Одесских рассказов». Действительно, на смену Менделю Крику, который даже среди биндюжников считается грубияном, пришли его сыновья, прежде всего Бенья. Бенья — это центр нового жанра, плутовского романа. Плутовской роман, как мы уже знаем из предыдущей лекции, начался в России с Хулио Хуренито и его учеников, затем продолжился в Бене Крике, разумеется, продолжился у Ильфа и Петрова, у Катаева в «Растратчиках», у нескольких замечательных авторов сразу. Конечно, Бендер — наиболее важная здесь фигура. В «Ибикусе» у Толстого это Невзоров. Главной фигурой двадцатых годов оказался плут. И вот здесь я задумываюсь почему. Дело в том, что плутовской роман,

и это особенно видно на примере Бени Крика и Хулио Хуренито, — это мир, в котором вместо страшного мира отца-патриарха предлагается по-своему милосердный, шутовской, пародийный мир плута. Отсюда недалеко до страшного вывода о том, что первым плутовским романом в истории человечества было Евангелие. Христос — это тоже трикстер, великий шутник, который ходит по воде, превращает воду в вино, говорит притчами (говорит мало, но смачно). В общем, Бенья Крик, конечно, христологическая фигура. Он пытается договориться, избежать убийства, вместо страшного силового управления отцовским извозом насадить какие-то человеческие, более-менее рациональные правила. И он тоже обречён. Ясно, что его убьют. Его убивают в сценарии, который Бабель написал, имея, конечно, в виду судьбу Япончика. Гибнет Хулио Хуренито, не гибнет, но полный крах терпит Бендер. Плут обречён именно потому, что он пытается острить в этом несмешном мире, пытается смягчать его парадоксом. А самое главное, мир плутовства — мир высокой пародии, как и само Евангелие пародийно по отношению к Ветхому Завету. «До семи ли раз прощать? Нет, до семижды семидесяти раз».

Мир «Конармии» лишён этого светлого, примиряющего, если угодно, шутовского начала. Это мир тошнотворно серьёзный. Единственная фигура в нём, которая как-то претендует, может быть, на какое-то добро и примирение, — это фигура самого Лютова. Но Лютов слишком конформист для того, чтобы в этом мире что-то изменить. Он хочет быть как они, и в этом его беда. Поэтому сам он выживает, а душу свою теряет безнадежно. «Конармия» — это история о том, как интеллигент потерял лицо, тщетно пытаясь избавиться от своего человеческого содержания.

Прижизненная критическая судьба Бабеля была довольно счастливой. Его почти сразу приняли как классика, но был один человек, который наехал на него, принялся его топтать с абсолютно копытной убежденностью. Это Будённый, тот самый, который выведен у него вроде бы легендарным, безмерно положительным, безмерно чтимым героем, но Будённый точно почувствовал бабелевское

“

Мир Вавилона — это мир, в котором власть Отца кончилась, а власть Христа не началась.

”

отвращение к грубости конармейского быта, к собственной пошлости, собственному самолюбанию. Будённый там выведен, конечно, немного Петрушкой. Он написал большую статью: «Бабизм Бабеля». Горькому пришлось за Бабеля вступаться.

**Самое удивительное, что Бабеля называют бардом мирового еврейства, а между тем как раз Троцкий, человек, который и был в революции носителем еврейского мстительного начала, тоже очень не полюбил Бабеля. Он написал, что Бабель, рассматривая огромное тело революции, увидел только её половые части. Это чудовищная глупость, конечно, но ничего не поделаешь: Троцкому нравилась героика и романтика, а Бабель предпочёл описать самый неудачный поход, польский, участником которого он и был. Поход, который кончился поражением и крахом мифа о мировой революции. Поэтому со стороны начальства, к сожалению, наблюдался серьёзный скепсис. Не знаю, насколько справедливы бабелевские рассказы о его встречах со Сталиным на даче Горького, но Эренбург вспоминает, что Бабель вернулся мрачный и сказал: «Плохо дело, друг мой. Я не понравился».**

Он не умел нравиться этой публике, потому что, чтобы нравиться ей, надо было быть нелюдем, а Бабель был человеком. Это сделало его замечательным писателем и жертвой этих чудовищных времён.

Последнее, что здесь следовало сказать, конечно, это то, что, если не брать в расчёт очень сложных библейских или иных коннотаций, отсылок, цитат Бабеля, если наслаждаться просто его стилистикой, безусловно, он самый яркий писатель двадцатых годов, потому что, как сказал он, «Ни одно железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя». Лаконизм Бабеля — у него некоторые рассказы по полстранички, великолепие его речевых характеристик, его любовь к одесскому быту и нелюбовь к зверству — всё это сделало из него фигуру самую обаятельную для 20-х годов. Именно поэтому в 30-е годы творчество его фактически прекращается. Книга новелл о коллективизации «Великая Криница» остаётся незаконченной, её

изымают при аресте, мы не знаем до сих пор, где она. Роман о чекистах, над которым он работал в последние годы, ему не удался, по всей вероятности, он никогда бы не закончил его.

В общем, в мире, где всё меньше становилось кислорода, Бабель замолчал. Он называл себя великим мастером молчания. Именно поэтому то немногое, что он написал и опубликовал, до сих пор для нас остаётся невероятно притягательным. В каком-то смысле его молчание, его исчезновение остаётся главной травмой советской литературы.

**Почему при такой точности, сценической речи и таком мастерстве новеллы Бабеля до сих пор не экранизированы, а пьесы его не имеют сценической судьбы?**

У Бабеля, как и у Гоголя, две пьесы. Одна очень успешная в сценическом смысле — «Закат». Вторая была считанные разы успешно поставлена, потому что это очень сложная пьеса. У Гоголя это «Женитьба», а у Бабеля «Мария». Первое — комедия, второе, скорее, драма или трагикомедия, во всяком случае.

Я могу объяснить, почему тексты Бабеля не имеют счастливой сценической судьбы. Именно потому, что это проза. Проза тяжело переводится на язык театра. Когда Бенья Крик разговаривает у Бабеля, это в первую очередь литература. Сыграть Бенью Крика невозможно, потому что надо сыграть легенду, образ невероятного обаяния. Свердлов, который сыграл Бенью Крика в пьесе, написанной для кино, был гениальным актёром. Вы знаете его по роли Насреддина в «Бухаре». Но всё-таки даже ему не под силу передать атмосферу легенды, которая окружает этого налётчика. Они все играют налётчика, а надо играть Христа. Вот в этом парадокс.

Посмотрите на Котовского, вот парадоксальная фигура. Это грабитель, разбойник, маргинал, это герой, это в некотором смысле национальный святой, потому что поведение его в Одессе, когда он выступал неким Робин Гудом, отнимал у богатых и передаривал

бедным, тоже делает его легендой. Дело не в том, что Бенья Крик налётчик. Дело в том, что Бенья Крик приходит упорядочивать мир, разорённый отцом, мир, в котором отец грубил, хамил, а Бенья Крик пришёл наводить новые связи. Он очарователен. Вот это очарование никто не может сыграть. Все играют убийцу, бандита, а Бенья Крик от бандитизма не получает никакого удовольствия. Вы же помните, когда в знаменитом рассказе «Король» в сцене свадьбы его сёстры Двойры он в отчаянии, что ему нарушают праздник, говорит: «Папаша, не обращайтесь внимания на этих глупостей. Прошу вас, выпивайте и закусывайте...»

В том-то и дело, что для него мир работы и мир пиршества очень тесно связаны, но при этом очень жёстко разделены. Надо отдельно пировать и отдельно убивать. И когда в рассказе «Справедливость в скобках» оказывается, что убивать не надо, что бандитов Цудечкис стравил по ошибке, они начинают целоваться от радости. Им очень хорошо оттого, что лишнего злодейства совершать не надо.

Вот что надо играть: милосердие, радость, а играют налётчиков. Поэтому ни сценической, ни кинематографической судьбы проза Бабеля не имеет, если не считать довольно удачной экранизации «Биндюжник и Король», и то только потому, что там стихи песен писал замечательный прозаик и переводчик Асар Эппель, который всё-таки почти конгениально Бабелю сумел перевести это на театральный язык, а Алеников снял. В принципе, приходится признать, что если какая-то вещь сделана в жанре прозы, то, как замечал Шкловский, зачем портить сделанную работу? Давайте придём к мысли, что какие-то вещи остаются непереводаемыми.

Сразу приходится сделать сноску: конечно, эта поэма не 1925 года. Написана она в общих чертах в 1923-м, в 1925-м Есенин её закончил и начал читать, обнародовал. Причина, по какой он не мог написать эту вещь в последний свой год, довольно проста — **Есенин героически, не побоюсь этого слова, сделал распад собственной личности главным сюжетом собственной лирики.** Тут вам и алкогольная деменция, тут и всё более асоциальное поведение, и безумные вспышки злобы и подозрительности, и скандалы, его сопровождавшие. Но прежде всего, конечно, как правильно он сказал: «как рощу в сентябрь, осыпает мозги алкоголь».

Действительно, поздние стихи Есенина — кстати, как раз и наиболее любимые народом, — они несравненно хуже прежних, именно поэтому так и любимы. Они примитивны, они носят на себе следы именно распада личности, ни одной темы взятой он уже не может выдержать. Конечно, от того блистательного поэта, которым он был в 1918–1922 годах, поэта кабацкой Руси, Руси уходящей, поэта крестьянской утопии, его позднего отделяет бездна. Но это, в общем, тоже героизм — сделать распад собственной личности, крах собственной биографии такой темой своего творчества. Это не самое плохое, знаете, это как будто врач сам анатомирует себя.

Что такое «Чёрный человек»? Для того чтобы понять эволюцию темы двойничества в русской литературе, нам с вами при-



дётся обратиться к наиболее прямому предшественнику Есенина. Главный парадокс русской циклической литературной истории заключается в том, что иногда один поэт как бы распадается на двух, потому что совмещать одно мировоззрение в одном сознании становится невозможно. Оно как бы раздваивается. И вот самый страшный, самый наглядный пример такого раздвоения — это Некрасов. Раздвоиться ему пришлось потому, что патриотизм и гражданственность уже несовместимы. Уже если ты патриот, то совести у тебя не должно быть и не должно быть гражданственности, ты должен только говорить, как всё прекрасно, или, уж если всё не прекрасно, то в этом виноват кто-то другой, а никак не мы. А если ты гражданин, у тебя не получается быть патриотом. Получается, что ты всё время упрекаешь отечество, а оно обижается. «Кто живёт без печали и гнева, тот не любит отчизны своей», — говорит Некрасов. Но в XX веке, уже если кто любит отчизну, то уже не может быть ни печали, ни гнева, а один восторг, и восторг чаще всего официальный. И вот случился страшный, катастрофический распад. Дело в том, что у Некрасова вообще было при жизни нечто вроде раздвоения личности. Сегодня это называется биполярным расстройством, когда-то называлось МДП, маниакально-депрессивным психозом. Выражалось это в том, что у него периоды бурной активности чередовались с периодами мрачной депрессии, когда он лежал лицом к диванной спинке и не принимал никого. Периоды абсолютной инертности чередовались с бурной и страстной игроманией, когда ему случалось играть неделю напролёт, он это называл «размотать нервы». И перед каждой большой работой у него случались такие «игроцкие» запои, потому что он после этого лучше писал. Вот так, например, вот эта пронзительная, слёзная интонация «Русских женщин» («Декабристок»), это именно следствие «размотанных нервов». Понимаете, он ведь и писал так же, запоями. У Некрасова случались периоды творческого молчания, которые по году продолжались. А случались такие литературные запои, которые продолжались опять-таки месяцами, когда гигантские куски

“

Главный парадокс русской циклической литературной истории заключается в том, что иногда один поэт как бы распадается на двух, потому что совмещать одно мировоззрение в одном сознании становится невозможно.

”

поэтические, такие, как, скажем, «Пир на весь мир», созданы были за два месяца титанической работы. Так вот, Некрасов странным образом раздвоился в русской литературе: линия урбанистическая, линия желчной городской поэзии, линия гражданственная вся досталась Маяковскому, а линия сельская, напевная, элегическая — досталась Есенину. Удивительным образом раздвоились даже его пороки: игромания досталась Маяковскому, безумному картежнику, который, впрочем, играл во всё, потому что как бы постоянно вопрошал судьбу, — а пьянство досталось Есенину. Потому что Некрасов, как мы знаем, тоже, случалось, пивал запоями и не без удовольствия, но, правда, алкогольного распада никогда не было. Это всё досталось Есенину, который довёл эту тему до полного абсурда. Лирика городская, лирика, рассказывающая об «адище города», как называл это Маяковский, — это, конечно, Маяковский, особенно футуристического периода. Картины сельской жизни, то страшной, то идиллической, — это Есенин.

Исходя из этого, вы мне довольно легко скажете, какую, собственно, поэму Некрасова реферирует, имеет в виду «Чёрный человек», к какому некрасовскому тексту о раздвоении личности это произведение отсылает? «Поэт и гражданин». Тот текст, которым открывался главный, самый популярный сборник Некрасова 1855 года. И вот это, братцы, лишний раз доказывает, что всё-таки нынешние школьники, нынешние студенты — это гениальное поколение, не нам чета. Они ответили на этот вопрос сразу. Ведь там тоже приходит чёрный человек. Лежит поэт, да, помните,

Опять один, опять суров,  
Лежит — и ничего не пишет.  
Прибавь: хандрит и еле дышит —  
И будет мой портрет готов.

Это ведь только дурацкое советское литературоведение могло какое-то время лелеять мысль о том, что это к поэту приходит

гражданин. Нет, это к Некрасову приходит Некрасов, это его маниакальная стадия разговаривает с депрессивной. То, что этот диалог внутренний, совершенно очевидно даже просто из его структуры, стихотворение написано довольно хитро, реплики так пригнаны друг к другу, что, если их читать подряд, получается монолог. Нешто поэт позволил бы другому человеку, позволил бы гражданину так о себе говорить?

Твои поэмы бестолковы,  
Твои элегии не новы,  
Сатиры чужды красоты,  
Неблагородны и обидны.  
Твой стих тягуч. Заметен ты,  
Но так без солнца звёзды видны.

Поэт только сам о себе такое может сказать, ибо, если кто-то другой попробует, он тут же в морду получит и окажется перед разбитым зеркалом. Так вот, «Чёрный человек» — это «Поэт и гражданин», переписанный 50 лет спустя, даже, точнее, 70, ровно 70, 1855–1925. А спустя ещё 50 лет Владимир Высоцкий, которому досталось продолжать Есенина, написал точно такую же поэму «Мой чёрный человек в костюме сером».

«Чёрный человек» — это рассказ о поэтическом двойнике. Так вот, главный парадокс поэмы «Чёрный человек» состоит в том, что её традиционная трактовка — как бы к поэту является его алкогольный синдром — она всё-таки не совсем верна. Как я уже сказал, трагический некрасовский дуализм закончился в XX веке вот этими двумя притяжениями и отталкиваниями, ситуацией Есенина и Маяковского в 1920-е годы и Бродского и Высоцкого в 1970-е. То, что именно Бродский был продолжением линии Маяковского, очень точно написал в своей книге «Воскресение Маяковского» замечательный мыслитель Юрий Карабчиевский. Отношения Есенина и Маяковского — это отношения действительно любви-ненависти, притяжения-отталкивания. Выслушав

«Пугачева» в 1923 году в Политехническом, Маяковский с места замечает: «Неплохо. Похоже на меня». На что Есенин в негодовании кричит: «У меня гораздо лучше!» Именно Есенину принадлежит знаменитая частушка: «Эй, сыпь, эй, жарь! Маяковский бездарь!», исполнявшаяся им со сцены писательского клуба. Маяк, надо сказать, припечатал его не лучше:

Ну Есенин,  
мужиковствующих свора.  
Смех!  
Коровою  
в перчатках лаечных.  
Раз послушаешь...  
но это ведь из хора!  
Балалаечник!

Сохранились воспоминания о его совершенно идиллических встречах с Есениным, сохранились воспоминания об их скандалах. Есенин всю жизнь мечтал с Маяковским помириться и делать с ним совместное что-то, но, к сожалению, никогда они не могли договориться. И есть знаменитые воспоминания одного из свидетелей их пьяного спора в Политехническом, ну пьян был, естественно, естественно, Есенин, Маяковский-то не пил. 1921 год, ещё ни в какой Америке Маяковский не бывал, Есенин тоже. Есенин ему кричит: «Ты не русский, ты не русский поэт. Ты американец! Я не отдам тебе Россию!» На что Маяковский ему великолепно басит: «Бери свою Россию, ешь её с хлебом». Действительно, Есенин всегда считал Маяковского своим антиподом, бесконечно чуждым и в то же время бесконечно близким.

И вот что интересно. Разумеется, тот «Чёрный человек», который посещает его, это не просто его кошмар, но это его двойник. И некоторые черты образа Маяковского в этом «Чёрном человеке» есть. То, что «Чёрный человек» ему говорит, это очень напоминает лексически именно Маяка, именно дешёвую распродажу с упомин-

нанием курсисток, именно «нате», ведь он подчеркнуто груб, этот «Чёрный человек». Он всё время хамит:

Ах, люблю я поэтов!  
Забавный народ.  
В них всегда нахожу я  
Историю, сердцу знакомую, —  
Как прыщавой курсистке  
Длинноволосый урод  
Говорит о мирах,  
Половой истекая истомою.

Или там:

Или с толстыми ляжками  
Тайно придёт «она»,  
И ты будешь читать  
Свою дохлую томную лирику?

Это чистый Маяковский, это его лексика, это его эпатаж, его наглость. Даже у Есенина, даже в кабацких стихах мы никогда подобного хамства не найдём. И, конечно, явление «Чёрного человека» — это явление антипода, потому что, как замечательно говорит в недавней своей работе Александр Долинин, Маяковский для большинства поэтов двадцатых годов — это и соблазн, и кошмар. Они и хотят быть, как он, страшно востребованными, государственно признанными, так кажется со стороны, но кроме того, они боятся быть, как он, «продавшими дар», поставившими себя на службу Моссельпрому.

Есенин для большинства — это фигура одновременно и грозная, и притягательная, и Маяковский, в общем, фигура точно такая же. Все боятся есенинского распада, и все боятся маяковской востребованности. Они друг для друга — страшные возможности и напоминание о страшном конце. Обратите внимание, что

Маяковский, посвятивший Есенину самое трогательное, наверное, из своих поэтических посвящений, самый трогательный из своих поэтических некрологов, «Сергею Есенину», он ведь, по сути, пытается заковать собственный соблазн. «Так зачем же увеличивать число самоубийств?» — спрашивает он, и совершенно понятно, что он боится собственного самоубийства. Эти двое страшно боялись участи друг друга, и оба покончили с собой. Так вот «Чёрный человек», приходящий к Есенину, — это альтернативный вариант судьбы, которого он хочет и которого боится.

Композиционно поэма эта отчётливо делится на две части. Первая, появление чёрного человека, это как раз соблазн, ужас. А во второй это авторский бунт, когда после второго его появления его изгоняют гораздо более резко:

«Чёрный человек!  
Ты не смеешь этого!  
Ты ведь не на службе  
Живёшь водолазовой.  
Что мне до жизни  
Скандального поэта.  
Пожалуйста, другим  
Читай и рассказывай».

И в финале, как мы помним,

...Месяц умер,  
Синеет в окошко рассвет.  
Ах ты, ночь!  
Что ты, ночь, наковёркала?  
Я в цилиндре стою.  
Никого со мной нет.  
Я один...  
И разбитое зеркало.

Почему разбитое? А потому что

«Чёрный человек!  
Ты прескверный гость.  
Эта слава давно  
Про тебя разносится».  
Я взбешён, разъярён,  
И летит моя трость  
Прямо к морде его,  
В переносицу...

Интересно, что этот предсказуемый финал, производящий впечатление такого мистического ужаса, всё-таки не снимает предположения о том, что к Есенину в гости пришло что-то куда более страшное, чем зеркальное отражение.

**Что такое чёрный человек? Это тот страшный вариант судьбы, которого автор для себя боится.** И, собственно говоря, Высоцкий доиграл эту тему, написав «Мой чёрный человек в костюме сером, он был министром, домуправом, офицером», перечисляет он разные должности. Ведь для Высоцкого, если бы он сделался домуправом, офицером, если бы он сделал шаг в сторону, — он вполне мог бы сделать официальную советскую карьеру. Он человек энергичный, у него бы всё получилось. Но он боится этого варианта судьбы, поэтому этот чёрный человек его преследует, поэтому он и предпочитает смерть: «и лопнула во мне терпенья жила, и я со смертью перешёл на ты». Любопытно, что в числе кандидатов на роль чёрного человека он перечисляет и официально признанных поэтов: «мои друзья — известные поэты». И весьма любопытно, что на единственной фотографии, где Высоцкий и Бродский запечатлены вместе, Бродский как раз в сером костюме, «мой чёрный человек в костюме сером». Это тоже довольно мрачный вариант.

Тема двойничества в русской литературе вообще довольно знаменита. Она особенно наглядно стала проявляться в XX веке. Ну, у Вадима Шефнера мы встречаем это:



Говорят, что плохая примета  
Самого себя видеть во сне.  
Нынче ночью, за час до рассвета,  
На дороге я встретился мне.

Двойничество как плохая примета — это ведь не просто так, это потому, что каждый в Советском Союзе вынужден был раздваиваться, думать одно и говорить другое. Именно поэтому за каждым ходил чёрный человек, за каждым ходило вот это страшное зеркальное отражение, удачливый вариант собственной судьбы, вписавшийся чёрный человек. Этот чёрный человек, эта тень преследует героя у Шварца. Хотя это андерсеновская сказка, но именно в советском контексте она зазвучала по-настоящему остро. Я уже не говорю о том, что мрачные двойники были любимой темой советской фантастики. И это не романтические двойники типа Вильяма Вильсона у Эдгара По, а это именно советский официальный двойник души, раздвоение каждого человека на душу и тело, как в замечательной повести Михановского «Двойники».

Вот эта тема двойничества у Есенина зазвучала впервые. И зазвучала так трагически именно потому, что сам он уже отлично понимал, до какой степени не вписывается в реальность, до какой степени он сам становится собственной мрачной тенью.

Естественно, что «Чёрный человек» не был бы таким выдающимся произведением, если бы не замечательная его форма. Есенин почему-то давно уже воспринимается как традиционалист, как фольклорный песенный пастушок с трубкой, пастушок, пришедший в город, с лакированного портрета, с палехской шкатулки. На самом деле Есенин ничего общего не имеет с этим благостным обликом — достаточно послушать страшные чтения им собственной лирики. Голос его сохранился, этот абсолютно распутинский рёв рязанского мужика, с сильно акцентированным «е», произносимым как «ей», с неожиданными визгливыми нотами.

Есенин ни в каком смысле не традиционалист. У него есть фольклорные мотивы, но и в русском фольклоре, как мы знаем,

“

«Чёрный человек» — это такое же введение в смерть, вступление в самоуничтожение. И нужно сказать, что с этой задачей Есенин справился блестяще, потому что, если бы не эта поэма, его трагический уход был бы не понят.

”

довольно много авангардного, как показал Раушенбах, и в русской иконописи тоже. Это авангардное искусство. И «Чёрный человек» — авангардная поэма. В «Чёрном человеке» есть элементы регулярного стиха, это пятистопный анапест, «голова моя машет ушами, как крыльями птица», но есть там и дольник, есть и так называемый акцентный стих, и есть элементы стиха подчеркнуто прозоизированного, почти прозаического, почти разговорного. И этот размер расшатывается, если начало ещё более или менее регулярно, «друг мой, друг мой, я очень и очень болен», то дальше этот стих всё больше и больше приобретает черты бреда, расшатывается сознание, расшатываются границы формы, и это вполне сознательно ещё сделано. Особенно важно здесь то, что голос чёрного человека, его реплики, его интонации — и интонации автора различаются очень резко — и мелодически, и синтаксически, и интонационно. Вот то, что чёрный человек — это принципиально чуждое начало, — это подчеркнуто всегда. Если внутри «Поэта и гражданина» между репликами поэта и гражданина нет фактически никакой разницы, сделано всё одним и тем же четырёхстопным ямбом, здесь чёрный человек — это совершенно другая сущность, это действительно мистер Хайд, который разговаривает с Джекилом. Здесь формальное мастерство есенинское достигло замечательной планки, но до сих пор, кстати говоря, мы читаем некоторые строчки оттуда неправильно. Есенин не успел вычитать корректуру, эта вещь не была напечатана при его жизни, а в посмертной публикации допущена совершенно смешная ошибка. Например:

Голова моя машет ушами,  
 Как крыльями птица.  
 Ей на шее ноги  
 Болтаться больше невмочь.

Что это за шея ноги? Это шея ночи, «ч» и «г» у Есенина в почерке очень похожи. Как раз Ирина Сурат первая установила эту ошиб-

ку: «ей на шее ночи болтаться больше невмочь» — тут получается действительно мощный и трагический образ.

Ну, конечно, совершенно гипнотические повторы. Катаев вспоминает, как страшно было слушать Есенина, когда он читал вслух: «Чёрный человек, чёрный, чёрный, чёрный человек на кровать ко мне садится». Вот эта замечательная страшилка — «В одной чёрной, чёрной улице был чёрный, чёрный дом» — делает «Чёрного человека» одним из самых мрачных и самых пугающих стихотворений русской лирики. Ребёнка можно довести до бессонницы этим текстом.

Вполне естественно, что и Есенин, и Маяковский перед смертью воздвигли памятник себе, воздвигли автоэпитафию, после которой только самоубийство. После поэмы Маяковского «Во весь голос» возможно только самоубийство, без этого она не звучит. И конечно, «Чёрный человек» — это такое же введение в смерть, вступление в самоуничтожение. И нужно сказать, что с этой задачей Есенин справился блестяще, потому что, если бы не эта поэма, его трагический уход был бы не понят. Можно с точностью сказать, что на смерть Есенина было написано больше сотни немедленно появившихся откликов, откликов очень плохих, бездарных, потому что главный Есенин сделал сам, он на собственную смерть написал так, что никому уже ничего лучшего не удастся.

**Поступил вопрос, можно ли сказать,  
что «Чёрный человек» произведение с чертами  
психической патологии?**

Наверное, можно. И я больше вам скажу, практически нет литературного шедевра, о котором этого нельзя было бы сказать. Тема чёрного человека впервые в русской литературе появилась у Пушкина, появилась она в «Моцарте и Сальери» — «мне с той поры покоя не дает мой чёрный человек». Но давайте вспомним, что ведь чёрный человек у Моцарта — это не раздвоение личности. Это лишний раз, кстати, подсказывает мне правоту моей версии: чёрный человек — это не Есенин, а страшный вариант его судьбы.

Может быть, кто-то из вас даже знает, что за чёрный человек в действительности пришёл к Моцарту, чтобы заказать ему реквием. Ведь это довольно известная история. За месяц до смерти Моцарта к нему пришёл чёрный человек и этот реквием заказал. Реквием — вещь, написанная по заказу, с чем очень трудно смириться. Моцарт понятия не имел, что он умирает, собственно говоря, он и не умирал. Он умер, по некоторым сведениям, от тифа, по другим — от водянки, но позже. А кто же был этот чёрный человек? Я забыл сейчас фамилию этого персонажа, это легко, кстати, посмотреть. Это был управляющий графа фон Фальзегга, богатого графомана, который занимался тем, что у знаменитых композиторов скупал их сочинения, а потом издавал как свои. То есть он искренне верил, что, если в его замке при большом стечении гостей исполнят реквием, все подумают, что это он написал. Тот, кто ходил к Моцарту в виде чёрного человека, был банальный жулик, богатый плагиатор, не более того. Поэтому тема чёрного человека, возникшая у Пушкина, она рассказывает не о том, что у Моцарта раздвоение сознания, а о том, что у всякого гения есть чёрная тень, пошляк. Здесь ещё никакой патологии нет.

В случае Есенина, я думаю, патология выражается в ином. Как бы это сформулировать? Понимаете, «Чёрный человек» продиктован тем состоянием, которое иногда бывает с похмелья. Я бросил пить в свое время, абсолютно, то есть совсем, и до сих пор не начал, именно потому, что ужас похмелья перевешивал всю радость от выпивки. Состояние похмелья — это состояние вины прежде всего, ты чувствуешь себя страшно и непоправимо виноватым. И вот это состояние в «Чёрном человеке» отражено. Это больная совесть, которая мучается. Чёрный человек ведь является не просто так, он является как укор совести, как её укол, как напоминание о том, что ты не равен себе, что ты там наврал, здесь уступил, здесь поступил ниже, чем мог, и так далее. Но тем больше мужество Есенина, который нашёл в себе силы пройти путь падения до конца и зафиксировать для нас его хронику, чтобы мы уже по этому пути не делали ни шагу.

5 октября 1926 года в истории русского театра произошло событие, до сих пор непревзойдённое. Пожалуй, можно сравнить с этим только успех «На дне», когда премьера закончилась демонстрацией и массовыми арестами. Здесь премьера закончилась семью вызовами карет скорой помощи, истериками, обмороками, слезами, сердечными приступами и получасовой овацией.

**Молодая студия МХАТа, МХАТ-2, показала «Дни Турбиных» Булгакова. Пьесу, которую Сталин смотрел больше 20 раз, и Хмелеву, игравшему Турбина, говорил: «Мне ваши усики даже снятся». Чтобы Сталину снились чьи-то усики, пьеса действительно должна была содержать в себе некую сенсацию.**

Что же сенсационного было в этом произведении, которое в виде прозаического, в виде романа «Белая гвардия», практически никем не было замечено?

Ну, во-первых, его третья часть в журнале «Россия» так и не вышла, вышли первые две, сменовеховский журнал «Россия» закрылся. Кто могли, прочли, кто могли, заметили Булгакова, и даже в Париже вышел этот роман отдельной книгой, за что Булгаков не получил ни копейки и экземпляра не видел. Но тем не менее почему-то пьеса, довольно точно следующая роману, только город уже открыто называется Киевом, — почему-то эта пьеса стала главной театральной сенсацией Москвы, хотя было с кем конкурировать. Больше того, эта пьеса сделалась своего рода «Чайкой» для

молодого МХАТа, для поколения Хмелева, Тарасовой, Степановой, для тех, кто впервые сыграл булгаковскую драму перехода города из рук в руки. Как вспоминали многие, слишком живо помнилась Гражданская война, революция, Петлюра, сидение под абажуром в ожидании. **Помните знаменитый фрагмент из романа «Белая гвардия» — «сидите под абажуром и ждите, пока за вами придут, да, может, ещё и не придут, главное, держитесь абажура».** Вот эта атмосфера хрупкого уюта семейного, который грозит сломаться, атмосфера общей невинности и расплаты, всё равно надвигающейся на страну и на людей, — это было в «Днях Турбиных». Когда мы задаём себе вопрос, в чём причина сенсационного успеха этой пьесы, мы почему-то забываем самый простой и очевидный ответ — эта пьеса хорошо написана.

У Булгакова вообще пьесы хорошие, надо отдать ему должное. Можно любить или не любить его прозу, можно восхищаться «Театральным романом», можно восхищаться «Мастером и Маргаритой», можно ненавидеть «Мастера», как делают некоторые. Я не принадлежу к их числу, я считаю роман гениальным, но очень опасным. Можно вчуже восхищаться булгаковскими фельетонами или, скажем, документальным его расследованием «Комаровское дело». Но нельзя не признать одного — пьесы удавались ему лучше всего. По трём причинам. Во-первых, Булгаков невероятно увлекателен. От пьесы требуется прежде всего увлекательность. И вот даже когда у него нет жёсткой фабулы — обычно-то она есть, как например, в «Блаженстве», в «Адаме и Еве», в «Иване Васильевиче», — это пьесы фантастические, в буквальном смысле, он любит фантастику социальную, — но даже когда жёсткой фабулы нет, как, например, в «Кабале святош» или в «Днях Турбиных», всё равно увлекательно: мы всё равно ждём, чем кончится. Нам интересно, кто сейчас войдет в турбинский дом, вернётся Тальберг за Еленой или не вернётся, уцелеет Николка или нет, уцелеет Мышлаевский или нет, для нас безумно важно это всё. Он умеет увлекательно рассказать историю. Как замечательно сказала когда-то Виктория Токарева, хорошая пьеса строится по телескопическому принци-

пу: каждый следующий эпизод, как в спиннинге, должен железно вытекать из предыдущего. В прозе это не обязательно, там логика произвольная, логика, скорее, музыкальная, воздушная. А пьеса — это жёстко свинченная конструкция.

**Булгаковская пьеса — это всегда конструкция, свинченная очень жёстко, это первое. Второе, конечно, — каждый герой говорит своим языком, и это язык виртуозно переданный, узнаваемый. Мы никогда не перепутаем, скажем, Тальберга с Мышлаевским, Николку с Алексеем Турбиным, у каждого собственная мелодика фразы, собственные любимые словечки, не навязчивые, не подчеркиваемые, а растворённые в ткани. Ну и третье, Булгаков блистательно передаёт атмосферу эпохи. Что бы это ни было, будь то атмосфера Парижа XVII века или атмосфера Киева 1918 года, он с помощью паутины деталей, точно сплетённой сетки их, замечательно даёт понять. В одной реплике «Снаряд лёг, кажется, под Святошиным» сразу вся тревога и всё неведение людей, которые в Киеве под обстрелом ждут решения своей судьбы. «Дни Турбиных» вызвали дикий гнев некоторой части публики, в частности Ходасевича. Когда эту пьесу показали в Париже, когда МХАТ туда приехал на гастроли и Ходасевич пошёл её смотреть, он наслушался восторгов и обрушился на этот текст прямо с ненавистью. Ходасевич вообще был, откровенно говоря, человек неприятный, желчный, как сказал про него Шкловский, «муравьиный спирт вместо крови». Но тут, я думаю, дело было не в желчности. Дело было, с одной стороны, в зависти, «ах, почему же это не я написал», это чувство испытывали все, кто слушал булгаковскую пьесу. Но самое главное было в другом. Ходасевич заподозрил в этой пьесе марксистский подвох. Он сказал: «Да, это очень мило, и многим это кажется ностальгической пьесой, но под видом пьесы о дворянстве это проводит подлую мысль о том, что победа революции была неизбежна, а дворянство, интеллигенция исторически обречены. И эту гаденькую мысль Булгаков...» Ну, вы знаете это вечное стремление всех эмигрантов уличить всех, кто живёт здесь,**



в конформизме, подлости, приспособлении. Грех сказать, но ведь это и сейчас происходит. Все, кто остаётся здесь и здесь как-то пытается бороться, с точки зрения особо радикальных эмигрантов уже давно находятся на содержании у режима. Вот точно так же относились они к Булгакову. А на самом деле пьеса Булгакова — она и об этом тоже.

И Ходасевич со злобой и точностью, с точностью истинной злобы, почувствовал эту главную мысль. Эта главная мысль в том, что, сколь бы ни были хороши эти люди, сколь бы они ни были субъективно честны, они обречены и дело их мёртвое. И вот в этом трагедия. Если бы Булгаков был Тренёвым, каким-нибудь хорошим, но рядовым драматургом, он бы написал пьесу о том, что и для бывших есть путь исправления или, поскольку им нечего исправляться, для бывших есть путь сближения с новой властью. Ну, как Любовь Яровая, которая закладывает собственного мужа, сдаёт его и тем покупает признание, тем покупает себе лояльность. Ну сколько было пьес, ну возьмите погодинские «Кремлёвские куранты», сколько пьес о том, как старая интеллигенция переходит на сторону нового режима и говорит — да, вот теперь-то я наконец-то послужу своему народу! И «Депутат Балтики», фильм тоже, кстати говоря, по пьесе сделанный, и «Огненный мост», масса драматургии, которая рассказывает об этом самом: как интеллигенту, как дворянину даже, не закрыт путь к сотрудничеству с советской властью. Булгаков в «Днях Турбиных» показывает совершенно чётко — ребята, нет никакого пути, вы обречены, вы сходите со сцены, это конец. Надо принять его мужественно, достойно. Вот, может быть, в этом и была гениальность пьесы, что она показывает — всем этим прекрасным людям в диапазоне от Студзинского до 21-летнего Лариосика, трогательного провинциала, который говорит: «Не целуйтесь, меня тошнит», вот всем этим добрым, прелестным людям путь один — будущего нет. Всё кончено. И когда по улицам «Белой гвардии», по улицам города проходит Красная гвардия, всё, что они могут делать, это ждать под своим абажуром. Это мужественное отношение к трагедии, это мужественное отношение к истории.

Как замечательно сказал Михаил Карпов, очень хороший историк и китаист, Булгаков единственный писатель, в текстах которого объективно действует история, история как таковая.

Надо сказать, что Алексей Турбин, главный и в каком-то смысле автобиографический автопортретный герой, которого, кстати говоря, лучше всех, по-моему, сыграл Мягков в экранизации трёхсерийной советской, лучше всех именно потому, что он сыграл трагедию, он не стал прятаться, он показал всю обречённость и безысходность этой фигуры; Алексей Турбин — это олицетворение воли, храбрости. Булгакову вечное спасибо должна была сказать московская публика уже за то, что он показал белых не карикатурно. Он показал белых офицеров с уважением и даже с нежностью. Вот почему все валом валили на этот спектакль, вот почему Маяковский называл его «ползучей контрреволюцией», а Булгакова постоянно включал в список пережитков. Помните, у него в «Клопе» перечисляются приметы старого быта, и там называют в том числе на букву «б» Булгакова и булгаковщину. Это тем более пикантно, что главным ходом булгаковской пьесы «Багровый остров», то есть перенесением действия в зал, Маяк довольно-таки беззастенчиво воспользовался в третьем акте «Бани». Ну просто взял всё, что плохо лежало, и туда к себе перенёс. Надо сказать, что у них с Булгаковым были довольно натянутые, но неплохие отношения. Любили они играть на бильярде, любили поддевать друг друга, и не случайно Булгаков ему сказал: «Владимир Владимирович, не обольщайтесь, на вашей могиле и на моей могиле построит дачу ваш Присыпкин», на что Маяковский мрачно пробасил: «Согласен». Так вот в булгаковской пьесе, что и делало её в глазах Маяковского пережитком белого движения, в этой пьесе все герои положительные. Кроме Тальберга, который сбежал от красавицы Елены. Они все добрые, славные люди, и в этом-то и есть главная драма. История воздаёт не по делам, история — это жесточайшая драма без всяких моральных оправданий. Единственное, что можно сделать в этой ситуации, — это героически принять

свою участь, не пытаясь её изменить, не пытаясь купить себе новую жизнь, не пытаясь добыть права. Встретиться лицом к лицу с исторической необходимостью, не пренебрегая при этом ни своей честью, ни своим достоинством, встретить со всем сознанием обречённости, со всей гордостью обречённости. В этом смысле и Елена, и Николка, и Алексей — все Турбины носители именно русского самосознания, русского офицерского долга, русской женской совести, русского долга, который ещё по пушкинской Татьяне мы помним. Вот это сознание гордой обречённости и делает пьесу таким выдающимся явлением. Вот почему, собственно говоря, тысячи людей смотрели её как только могли, не по одному разу, при первой возможности старались туда попасть. Потому что со сцены дышала, говорила, обращалась к ним прежняя русская культура, практически истреблённая.

Возникает вопрос — почему же Сталин так эту пьесу любил? Да потому что Сталин был стихийным монархистом, а может, даже не стихийным, вполне убеждённым, и не случайно при первой возможности он в Великой Отечественной войне вернул золотые погоны. Я, кстати, до сих пор хорошо помню дедовы майорские погоны, которые хранились у нас после войны, да, кажется, и до сих пор хранятся. Золотые, они меня в детстве восхищали. Золотопогонниками называли белых офицеров. А Сталин вернул практически всю атрибутику белого офицерства, упразднил кубари. Более того, он вернул понятие русского, русского национального, ведь слово «русский» было практически под запретом, считалось национализмом. Он вернул всю имперскую идеологию. И то, что Булгаков монархист и этого не скрывает, ему это очень нравилось. Потому что без монаршей власти, он был уверен, эта страна развалится, об этом, в конце концов, и был спектакль «Дни Турбиных». Этот спектакль о чести. Сталин, который сам о чести имел самое приблизительное представление и никакими моральными, даже предрассудками, себя не ограничивал, любил посмотреть на чужую честь, любил ею полюбоваться. Как, может быть, любит эскимос полюбоваться папуасом. Он прекрасно понимает, что он никогда таким не станет,

но полюбоваться этим он очень хочет. И имитировать это он очень хочет. Вот поэтому, собственно, Булгаков пользовался сталинским особым уважением, сталинской неприкосновенностью. Доходило до мистики. Когда сняли все пьесы Булгакова с репертуара, не поставили «Бег», сняли и «Дни Турбиных». Неожиданно — а Булгаков очень любил такие мистические совпадения, — неожиданно его домработница сказала ему с убежденностью: «Пьеса ваша пойдёт». Она не знала ни о какой пьесе, она понятия не имела, что происходит. А через два дня пьесу восстановили. И вот такой мистики у Булгакова было много. Видимо, пьеса эта, действительно, прав Ходасевич, советской власти была нужна. Нужна она ей была, может быть, как иногда прикованному к постели инвалиду нужен телевизор, по которому показывают бегуна. Стране, начисто лишённой понятия о чести, хотелось хоть где-то на эту честь посмотреть. Это и привело к тому, что Булгаков был обложен со всех сторон, но всё-таки выжил.

Да, вот тут вопрос о том, почему всё-таки последующие постановки этой пьесы такого успеха не имели, только та мхатовская. Ну как сказать — не имели? Понимаете, вот тот спектакль мхатовский, который сейчас идёт, где Хабенский, на мой вкус, гениально играет Турбина, и потрясающий, добрый, толстый Лариосик-Семчев. Кто бы мог представить такого Лариосика? Его всегда играли тощие, испуганные провинциалы. И тут добрый, толстый ангел, Семчев, вот этот Лариосик. А почему ему не быть таким? Нормально. Это, собственно, постановка, имеющая успех заслуженный и держащаяся, насколько я знаю, на сцене до сих пор, она неплоха, это спектакль Женовача, с его таким присущим ему культом дома. Не зря Швядкой говорит, что Женовач — это Эфрос сегодня. Эфрос, с его сентиментальностью, с его нормой, с его страстями домашними. Это очень домашний спектакль. Вот тот спектакль, та «Белая гвардия», ещё в версии Станиславского и Немировича-Данченко, главным образом, конечно, Станиславского, та «Белая гвардия», это спектакль о трагедии. А это такая более плюшевая версия, более комнатная, но она безусловно имеет успех. Просто

она нам не так понятна, потому что переворот, пережитый нами в девяностые, несравнимо меньше и мельче, чем грандиозная трагедия, которую переживали герои Булгакова. Мы ещё по масштабам своим не дотянули. Но что-то мне подсказывает мрачную мысль, что мы ещё дотянем. Может быть, именно поэтому единственный плюс грозных событий, которые нас ждут, это то, что зато уж «Белую гвардию» мы сможем понять и посмотреть со всем её эмоциональным диапазоном.

Любопытно, что вот первый состав, первая постановка «Белой гвардии», «Дней Турбиных», она очень надолго определила амплуа всех этих людей. Вот Тарасова, которая играла Елену, рыжеволосую красавицу, так с тех пор и играла жертв эпохи, таких, как Анна Каренина. Её горделивое такое, трагическое величие, такая немного валькирия она была, это сопровождало её всю жизнь, кроме, конечно, тех ужасных случаев, когда ей приходилось играть в чудовищных пьесах Сафронова. Но в классическом репертуаре Тарасова осталась такой навеки Еленой, жертвой эпохи. Яншин, сыгравший Лариосика, бесконечно обаятельного, так и остался навсегда в роли комического чудака, хотя бывали у него и замечательные трагические роли. Но тем не менее главное, что было, оно так и осталось при нём. Ну и, разумеется, Хмелёв, это всегда герой и всегда государственный, даже когда он играет Каренина. Любопытно весьма, что постановщик, Судаков, он, по сути дела, никем как автор спектакля почти не воспринимался, потому что руководителями постановки были Станиславский и Немирович-Данченко, главным образом Станиславский, который, собственно, и задал пьесе вот это её трагическое звучание, всячески подчёркивая тему обречённости. Именно поэтому такие молодые, прекрасные и безусловно красивые актёры были взяты на главные роли, чтобы по контрасту показать трагизм их участи. Ну и конечно, в первые же дни пьесу пришлось активно брать под защиту. Именно Луначарский был первым человеком, который пьесу всячески защищал. Запретить её предлагали очень многие, начиная с Билля-Белоцерковского, который тоже, профессионально ревнуя, сам

уже впоследствии автор пьесы «Шторм», идейный большевик, он как раз настаивал на том, что это вылазка врага. А Луначарский, кстати говоря, впоследствии и Сталин, всё время повторяли: «Всё, что нам на пользу, всё, что несёт нашу идеологию, особенно если оно талантливо, мы должны это поддерживать». Ну пусть он враг, но объективно, Сталин это повторял на встрече с украинскими писателями, те, по обычному писательскому доносительству, говорят: «А что это у вас идёт пьеса Булгакова, давайте её запретим». На что Сталин им говорит: «Всё талантливое, что работает на нашу идею, нам необходимо». Он и «Бег» чуть было не разрешил, только потребовал дописать туда две сцены, в которых торжествует социализм, и пожалуйста, ставьте. Но Булгаков не смог этого дописать. Любопытно, что именно в конце этой пьесы Мышлаевский говорит о необходимости переходить к большевикам, это сменовеховская идея Булгакова, печатавшегося в газете «Накануне». Называл он её «Нуненака», и тем не менее он там печатался, и сменовеховскую идею, в общем, любил, идею красного монарха. Именно поэтому Сталин это в конечном итоге признал, и пьеса эта в конечном итоге да, работала, не скажу на советскую власть, она работала на историческую закономерность.

«Вор»,  
1927

К этому роману существует отношение полярное. Горький считал его шедевром и даже после этого романа сказал Леонову: «Что я? В сущности, я всего лишь публицист». Леонов вспоминал впоследствии: «Кажется, моя ошибка была в том, что я слишком вяло его разубеждал». Это очень верно, он его плохо и мало разубеждал, и они в конце концов рассорились. Но Горький ссорился со всеми своими протезе. Другая точка зрения сравнительно недавно выражена в статье Марка Амусина, который, обозревая жанр романа в романе, романа о романе, замечает, что в целом «Вор» — вялая, рыхлая и шаблонная книга. Истина, наверное, находится где-то посередине. Писал же Воронский, что так писать под Достоевско-го, как пишет Леонов, может только очень талантливый писатель. Действительно, это книга, с одной стороны, ужасно вторичная, с другой — ослепительно талантливая.

**«Вор» интересен своей тенденцией, а не исполнением. Вряд ли сегодня найдётся человек, который стал бы читать «Вора». Там через многое приходится продираться, но две вещи в «Воре» очень хороши. Во-первых, как всегда, у Леонова атмосфера. Он мастер создания, нагнетания этой атмосферы. Можно любить или нет роман «Пирамида», но атмосфера института Шатаницкого, как она там описана, атмосфера перманентного ремонта, страшных, загадочных перемещений... Это не хуже, чем «Сказка о тройке». Или атмосфера, скажем, «Нашествия», мрачная, сумрачная, на-**

кануне взятия города гитлеровцами, всеобщая паника и героизм отдельных людей. Он атмосферный человек, он умеет создать и нагнетать, как правило, довольно мрачные чувства. Здесь, в общем, Москва воровская, тихий район Благущи, московская окраина, на которой последний трамвай делает кольцо и уезжает, оставляя главного героя, Фирсова, среди мира московских подмастерий, скупщиков краденого, проституток. Мастер Пухов, у которого «У» на вывеске смотрит в другую сторону, из-за чего получается «Пчхов». Это довольно жутко сделано. И страшный король московских жуликов вор в законе Аггей с его размышлениями о том, как легко и не страшно убивать. Это сделано хотя и малярной кистью, но довольно убедительно.

И вторая вещь, которая «Вора» делает практически бессмертным образцом литературы двадцатых, это его отчётливо криминальный полудетективный характер. Я говорил уже о шоке двадцатых применительно к тому, что главным героем литературы двадцатых годов вдруг, представьте себе, оказался не революционер или контрреволюционер, не красный, не белый, не победитель или побеждённый. Только в пьесе и романе Булгакова они и есть, в общем, может, у Gladкова в «Цементе». Основная масса — либо плуты, герои вроде Бендера и Невзорова, или воры. Это криминальные романы: «Конец хазы» Каверина, который Мандельштам называл образцом литературного мастерства, «Республика ШКИД» Белых и Пантелеева, «Педагогическая поэма» Макаренко — жизнь беспризорников, «Комаровское дело» Булгакова с описанием маньяка, многочисленные жизнеописания Лёньки Пантелеева, знаменитого вора, — всё это блатные, криминальные истории. Кстати, и «Гадюка» Толстого, наиболее наглядный пример, или его же «Голубые города». Наиболее наглядный ответ на вопрос, почему именно они, нам даёт Леонид Максимович Леонов. Он очень молодой человек, ему 28 лет, когда он пишет «Вора», это объясняет нам, почему большинство гениев той поры, попавших под революционное излучение, были так безбожно молоды. Шолохову 23 года, когда он начинает «Тихий



Дон» (а я убеждён, что он сам его пишет), точно так же и Леонову 23 года, когда он пишет первые свои романы «Барсуки» и «Соть», появившиеся практически одновременно. Очень молоды и Бабель, и Пильняк, и Артём Весёлый. Это всё люди, которые вчера или слезли с седла, или, как Катаев, с агитпоезда (и Катаев очень молод, когда создаются его шедевры двадцатых годов, не говоря уже про Ильфа и Петрова). Это всё люди, которые ещё только начали жить, и на них сразу обрушились грандиозные эпопеи русской революции. Леонов, который успел побывать и у белых, и у красных, и в Архангельске послужить редактором белогвардейской газеты, помещать там стихи, а потом перебежать на красную сторону — именно он как раз понимает главную закономерность того, что же случилось с людьми русской революции. Они деклассированы, уничтожены. По большей части они превращаются в воров, преступников, убийц. Куда им деваться в эпоху НЭПа? Что они умеют? Торговать им претит, вписываться в новую среду...

Митька Векшин, второй главный герой романа (Фирсов — повествователь, Векшин — вор), после того как вернулся с Гражданской войны и на него нэпманша наорала в магазине, почувствовал желание стать вором. Он понял, что не может противопоставить ничего этим людям. Власть взяла Эльзевира Ренессанс — это персонаж «Клопа» Маяковского. Власть взяли мещане. Про НЭП Маяковский писал: «Многие товарищи повесили нос. — Бросьте, товарищи! Очень не умно-с». А как было не повесить? За что боролись? За то, чтобы прежнее вернулось в ухудшенном виде? Как формулировал тот же Маяковский, теперь буржуазия «из мухи делает слона и после продаёт слоновую кость». Действительно, раньше кость была подлинная, а теперь это слон, раздутый из мухи. Конечно, это пошлое, страшное время, в это время люди, которые привыкли быть борцами, не мириться ни с какой подлостью, как героиня толстовской «Гадюки», — что им остаётся, кроме как расстреливать всю эту сволочь из призового нагана, подаренного за героизм? Что им остаётся, кроме как идти в воры?

Конечно, это мир блатной, наводнённый бывшими героями революции, не находящими себе места. И конечно, всякое время перемен приводит к разгулу преступности. Именно поэтому «Вор» — картина подпольной Москвы. Надо сказать, как истинный ученик Достоевского, Леонов имеет вкус к изображению подполья, подпольного человека. Подпольные типы у него бывают трёх видов. Первые — это бывшие, которые не вписались. Таких героев у него довольно много. В ранней, но переписанной и поздно опубликованной повести «Evgenia Ivanovna» он как раз показывает людей, не находящихся себе места, чьи идеалы поруганы. Второй вариант — это священники или тайно верующие, люди, которых заставили отречься от веры, как дьякона Матвея (Лоскутова) в «Пирамиде», но они не могут этого сделать и продолжают жить тайно, подпольно, катакомбно. Иногда они становятся бродягами, как в замечательном рассказе 1928 года «Бродяга», странниками, которые ушли из дома. Это вечный кошмар Леонова — выгонят из дома и придётся странничать. И третий тип — люди искусства, подобные Фирсову, «гражданину в клетчатом демисезоне». Всё время подчёркивается демисезонность, межсезонность его одеяния и положения. Положение его промежуточно. Почему он пишет о ворах? Потому что это единственная тема, которая его сейчас волнует, это люди без корня, не укоренённые в действительности. И он сам абсолютно такой же. Поэтому подпольные леоновские герои каждому читателю что-то важное о нём подспудно говорят, раскрывают какую-то важную часть его собственной личности.

Сюжет романа как раз довольно ходулен и прост. Есть Митька Векшин, бывший красный командир, который зарубил пленного, жестоко отрубил ему руку совершенно безо всякой необходимости. Теперь его преследует этот кошмар, он сдвигается умом. Есть его сестра-циркачка Таня, тоже очень сквозной, частый образ в русской и мировой литературе, которая, конечно, гибнет, выполняя свой знаменитый прыжок, потому что начинает бояться. Цирк — очень частая сфера у Леонова. Не случайно один из героев «Пирамиды», старый фокусник, говорит, что священное и волшебное

осталось нынче только в церкви и в цирке. Как бы в двух однокоренных словах и местах. Многие считают, что церковь и цирк не однокоренные слова, но есть и другая точка зрения. Так вот, цирк и церковь — два места, где у Леонова чаще всего происходит действие. Не забудем, что в цирке работает ангел в «Пирамиде», как Хоттабыч, и в церкви начинается действие романа. Точно так же цирку есть место и в «Воре», цирк — единственное место, где осталось чудесное и осталась смелость.

Кроме того, есть вторая героиня, очень важная, это давняя подруга Векшина, в которую он был когда-то влюблён, Маша Долманова. Её изнасиловал тот самый Аггей, олицетворение мирового зла. Она стала с ним жить и через некоторое время сама стала одной из королев московского преступного мира, страшной роковой красавицей Манькой Вьюгой. Наверно, это сделано у Леонова с наибольшей безвкусицей, потому что Манька Вьюга — это салонный роман десятых годов. Это лишний раз доказывает, что двадцатые годы были не чем иным, как выродившимся русским Серебряным веком. Романтический герой деградировал в вора или плута, Бендера, а романтическая героиня, демоническая женщина, Настасья Филипповна русской литературы, превратилась в Маньку Вьюгу, такую главворовку. Векшин по-прежнему влюблён в Маньку, она в него, но между ними легла революция и жизнь, между ними стоит Аггей, поэтому они вожделеют вотще.

Главный сюжет романа — это перековка Векшина, который сначала становится из красного командира вором, а потом, бежав из Москвы, поступает в артель лесорубов. Это незавершённый сюжет. Леонов сделал три редакции романа, в 1956 году переписал его начисто, а в 1990—1991-м (ему уже был 91 год!) он приписал туда новый эпилог, в котором судьба Векшина размыта и, скорее всего, он гибнет. Он понимал, что такой герой не выживет.

Невзирая на всю ходульность некоторых сюжетных поворотов (скажем, первая кража Векшина оказывается кражей реквизита у его сестры), это вечная драма всех русских романов о революции. Все герои постоянно встречаются, сталкиваются, оказывается,

ах, это тот самый, они пересекались ещё тогда... До абсурда это доходит только в «Докторе Живаго», но есть и у Леонова. Это не очень уклюжая попытка романа справиться с массовым великим действием революции, попытка традиционно организовать то, что на самом деле выражается в сплошном хаосе. В этом хаосе герои постоянно почему-то сталкиваются. Так будет и у Каверина в «Двух капитанах»: а это ваше было письмо, оказывается, это вы организовали ту экспедицию. Это довольно наивно выглядит.

Но и ходульность фабулы этого романа всё-таки не так важна на фоне выдающейся точной социальной диагностики. Диагноз поставлен абсолютно точно. Те люди, которые делали революцию, оказались её первыми жертвами, те люди, для которых она делалась, погибли первыми. Те, кто в результате революции победил, в ней совершенно не нуждались. **Это рассказ о кровавом тупике, роман о том, как настоящая цель и настоящий пафос русской революции перешли в подпольные «хазы», в царство блатной романтики, потому что мир уголовников — последняя среда, где закон ещё что-то значит и где ещё наличествует хоть какая-то совесть. Это мир, где есть какие-то правила. Векшин идёт в этот мир потому, что это последняя среда, где ещё требуется храбрость, хладнокровие и какие-никакие представления о порядочности. В нэповском мире всего этого уже нет.**

**Тут, естественно, возникает вопрос, а кто вообще сегодня читает Леонова**

Многие читают, как ни странно. Может быть, небольшой процент, но это значительное количество людей. Это люди неглупые. Другой вопрос, кто те люди, которые читают Леонова. Кто сегодня читает, например, «Вора»? Самый слабый роман — «Русский лес», о нём мы не будем говорить подробно, хотя и в нём есть идеологически интересные вещи. Как Марк Щеглов написал, очень точное представление о страшной, злой силе русского характера. Мне-то, кстати, «Русский лес» кажется интересным романом, потому что

Горацианский — это явно Вышинский, а написать такой точный портрет Вышинского в 1953 году — это надо было быть довольно храбрым парнем, а общего там довольно много.

Я скажу, кто читает Леонова. Его читают люди, которых не удовлетворяет ни одна концепция человека, ни одна правда, никакой компромисс. У Леонова было чёткое представление: мир устроен неправильно, в человеке нарушен баланс огня и глины, человек рождён, чтобы уничтожить мир. Он так смотрит, для него человечество — царство тотальной дисгармонии. Кто так трагически воспринимает мир, не находит никаких утешений ни в религии, ни в социальных утопиях, кто знает, что человек всё испортит, тот и читает Леонова.

И вот этот мир подполья, крови, страха описан у него удивительно точно. Поэтому, когда его читаешь, утешения не испытываешь, но чувствуешь радость от совпадения собственных тайных догадок с писательским замыслом. Я помню, когда я в 13 лет читал «Вора», ужасно радовался тому, как мировидение автора и сам строй его речи совпадает с моими худшими предположениями. Как хотите, а это было очень утешительное чтение.

Мы добрались до 1928 года, последнего года, в котором Осипу Мандельштаму везло. Дело в том, что в 1928 году у Мандельштама вышло две книги прозы, книга стихов, книга статей о лирике, это последний год, когда печатали статьи о нём, после чего наступило долгое молчание. Уже в 1931 году за публикацию цикла армянских записок слетел со своей журнальной должности первый муж Лидии Чуковской Цезарь Вольпе. Всего за публикацию «Путешествия в Армению»! Тогда же, в 1931-м, были напечатаны последние легальные стихи Мандельштама. Никто, к сожалению, их не понял ни в России, ни за границей. Тогда же был напечатан знаменитый «Ламарк» о нисхождении человеческого духа в собственную глубину и растворении его там, о полном рассыпании личности, и тоже этого никто не понял. А в 1934 году, незадолго до писательского съезда, Мандельштам пострадал за свои стихи о Сталине, отправился в ссылку и исчез из легального поля литературы. 1928 год — последний, когда его считают советским писателем, последний год перед роковым для него скандалом вокруг публикации «Уленшпигеля», когда его обработка горнфельдовского перевода была ошибочно приписана ему целиком. Этот скандал стоил ему и душевного здоровья, и репутации. В общем, 1928 год — это последний год, когда сам он считает себя не «усыхающим довеском прежде вынутых хлебов», а более или менее легальным гражданином. В 1928 году печатается в том числе его единственная не автобиографическая

проза, единственный опыт сюжетной прозы — «Египетская марка», та самая проза, о которой Ахматова сказала, что такой литературы не было во всем XX веке. Что же это за текст?

Мандельштам — поэт не такой уж сложный, сложность его преувеличена. Просто надо подходить к его текстам несколько иначе. Мы привыкли, что единицей, кирпичиком, главным строительным элементом в стихах является строфа, отсюда русская станцевая культура. Stanza, четверостишие, строфа — носитель законченной мысли. А у Мандельштама каждая строка отдельно, как замечательно писал про него Шкловский в 1922 году ещё в «Сентиментальном путешествии», вспоминая их общее пребывание в Петроградском доме искусств. Каждая строка — носитель стихотворного смысла, в каждой строке с помощью сожжённых мостиков, с помощью множества звеньев сконцентрирован огромный литературный и человеческий смысл. Это очень плотная литература, поэтому рассказ и очерк Мандельштама — это, как правило, сжатая, сконцентрированная повесть.

Как Шёнберг говорил, что в любом его трёхминутном сочинении сконцентрирован материал на целую симфонию, точно так же и «Египетская марка», как ни странно это звучит, — это роман, хотя весь этот роман я мог бы прочесть за 20 минут, которые отведены у нас на лекцию. Конечно, ничего бы не было понятно, но это было бы в любом случае несколько более плодотворно, чем о ней рассказывать. Комментарии к «Египетской марке», которые составлены Олегом Лекмановым и Марией Котовой и сейчас уже изданы, превышают объём этой повести примерно в 10 раз, а количество литературы, которая написана о ней, думаю, раз в тысячу.

Дело в том, что «Египетская марка» — текст, не рассчитанный на прямое усвоение, на обычное чтение. Он рассчитан на долгую расшифровку, он, строго говоря, написан так не потому, что советская власть ввела цензуру, а потому, что Мандельштам изобрёл новый способ рассказывать историю. Почему он это сделал? Это довольно естественная вещь для него как для поэта, он же сам

говорил, что мыслит опущенными звеньями. Авторская мысль летит, а маршрут её полёта приходится восстанавливать самим с помощью начального и конечного звеньев. Вольные ассоциации прихотливо организуют эту прозу.

**«Египетская марка» — ненаписанный Мандельштамом роман, который, по большому счёту, состоит из заметок на полях прозы.** Так бы я определил его жанр. Когда скучно писать, описывать события с начала до конца, и главное — роман-то кончился, потому что кончился герой. Сохранились другие возможности, жанровые формы. Надо вообще сказать, что роман в 20-е годы переживает очень серьёзный кризис и ряд замечательных прорывов. Вот об этом нам, наверно, придётся сейчас поговорить, сделать долгий экскурс в сторону, чтобы объяснить, почему мандельштамовская «Египетская марка» — такая странная литература.

Что происходит в 20-е годы с прозой? Надо как-то осваивать, осмысливать материал русской революции, материал, во время которого сословные, возрастные, географические границы очень сильно спутались, всё колоссально сместилось. Осваивать это с помощью традиционной прозы как-то смешно. Получается уже описанный нами роман Вересаева «В тупике». Действительно, всё герои этой прозы чернильные, искусственные. Появились новые люди, для которых старые приёмы не годятся. В результате проза начинает переживать колоссальную ломку. Скажем, титанические попытки старой формы сладить с новой реальностью — это роман Константина Федина «Города и годы», роман плохой, но необычайно интересный и талантливый. Плохой потому, что форма разлезается. Попытки натянуть на русскую революцию каркас старого авантюрного романа, да ещё серапионы любят западную литературу, чтобы там были сюжет, совпадение, роковые случайности, — это всё начинает трещать по швам. Читать «Города и годы» невозможно, потому что герои, кажется, толкутся на крошечном пятачке фабулы, всё оказывается полным какими-то роковыми совпадениями. Возлюбленная приезжает к Андрею Старцеву ровно в тот момент, когда от него беременна другая, роковой злодей



встречается ему то в Германии, то в России, немецкий художник Курт Ванн оказывается неожиданно вождём восстания в российской глубинке. Невозможно натянуть традиционную фабулу на клокочущую лаву русской революции, всё трескается. Но получается забавно и даже по-своему показательно.

Роман распадается, формы этого распада становятся очень занятны. Появляются романы Всеволода Иванова «У» или «Кремль», где герой появляется в главке и немедленно исчезает. Иногда от него остаются только инициалы, иногда только фамилии. Стоит неподвижная камера, перед ней проходят люди, сюжета нет, есть непрерывная череда возникающих и исчезающих типажей. Есть другие, ещё более авангардные формы романа, такие как леоновские попытки написать «Вора», роман в романе в романе в романе, где писатель Леонов пишет роман про писателя Фирсова, который пишет роман про своего двойника, и всё это отражается в огромной системе зеркал, потому что человек больше не видит себя со стороны. Он плодит бесконечных зеркальных двойников, каждый из них отражает одну грань, а цельный образ невозможен. Строго говоря, цельный образ был невозможен и в «Герое нашего времени», где тоже вместо единого повествования у нас роман в новеллах, и таких романов довольно много.

Появляется абсолютно авангардный по своим временам роман Шолохова «Тихий Дон», где метафорой раскола страны, роковой неправильности становится крушение семьи. С тех пор, как Аксинья стала бегать к Григорию Мелехову, и рухнул мир. Эта форма настолько интересная, что ей воспользовался Никита Михалков в фильме «Солнечный удар»: русская революция случилась оттого, что добродетельная жена изменила мужу с поручиком. Не будем забывать, что придумал это молодой Шолохов, который думал, что так можно построить роман. Как ни странно, роман построился. Метания Григория между красными и белыми совпадают с его метаниями между Аксиньей и Натальей, о чём мы будем говорить применительно к 40-му году, когда роман был окончательно закончен и напечатан.

Мандельштам придумал свой вариант. Его вариант романа, или, точнее, конспекта романа, связан с тем, что героя, вокруг которого можно построить повествование, больше нет. Исчез герой русской литературы XIX века, исчезла личность. Началось время хаоса. Трагедия личности, которая растоптана и уничтожена толпой, и есть трагедия Парнока, главного героя «Египетской марки», маленького человека, вокруг которого толпа пляшет свой страшный хоровод.

«Египетскую марку» вообще довольно приятно читать, в том числе и вслух. Именно поэтому я и предпочёл бы в некотором смысле, чем читать «Египетскую марку» с комментариями или чем рассказывать про неё, зачитывать наиболее красноречивые фрагменты. Прелесть этого романа заключается в том, что всё самое главное сказано впроброс, пробормотано, спрятано в толщу текста, а на первый план выдвинуты детали: визитка, парикмахерская, утюги, с помощью которых в прачечной приводят вещи в порядок. Почему это так? Потому что человек исчез, а вещи остались. Тем не менее эти спрятанные в толщу фрагменты, конечно, живут.

«Есть люди, почему-то неугодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щёлкает по носу. Их недолюбливают дети, они не нравятся женщинам.

Парнок был из их числа.

Товарищи в школе дразнили его “овцой”, “лакированным копытом”, “египетской маркой” и другими обидными именами. Мальчишки ни с того ни с сего распустили о нём слух, что он “пятновыводчик”, то есть знает особый состав от масляных, чернильных и прочих пятен, и, нарочно, выкрадывая у матери безобразную ветошь, несли её в класс, с невинным видом предлагая Парноку “вывести пятнышко”.

Вот и Фонтанка — Ундина барахольщиков и голодных студентов с длинными сальными патлами, Лорелея варёных раков, играющая на гребёнке с недостающими зубьями; река — кровительница плюгавого Малого театра — с его облезлой, лысой, похожей на ведьму, надушенную пачулями, Мельпоменой.

Что же! Египетский мост и не нюхал Египта, и ни один порядочный человек в глаза не видал Калининна!

Несметная, невесть откуда налетевшая человечья саранча вычернила берега Фонтанки, облепила рыбный садок, баржи с дровами, пристаньки, гранитные сходни и даже лодки ладожских гончаров. Тысячи глаз глядели в нефтяную радужную воду, блестящую всеми оттенками керосина, перламутровых помоев и павлиньего хвоста.

Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлёбку из раздавленных мух».

Всё это очень плотно написано и тоже нуждается в очень подробной расшифровке, но дело происходит летом 1917 года. «Петербург объявил себя Нероном» — это достаточно горькая констатация того, что случилось с городом во время русской революции. Нерон — это такой правитель-пародист, правитель-циркач, который и сжѐг-то Рим только для того, чтобы устроить из этого зрелище.

Мандельштам очень скептически относился к Временному правительству, к Керенскому, ко всему, что тогда происходило. Ему всё это казалось, страшно сказать, дурной игрой, какой-то чрезвычайно поверхностной и несерьёзной, какой-то издевательской. Конечно, когда он описывает Временное правительство как «сход лимонадных министров», министров не всерьёз, кое-как, он, вероятно, прав.

Многие могут ему припомнить: а как же «благословить тебя сойдёт стопами лёгкими Россия», сказанное о Керенском, а как же «огромный поворот руля» из стихов 1917 года? В 1917 году ему казалось, что идёт огромное событие: «Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля». А в 1927–1928 годах, когда пишется «Египетская марка», ему уже очевидно, что всё это было понарошку, что ничего из этого не получилось, что толпа, которая мотается день и ночь по городу и устраивает митинги, та толпа, которая вдохновляла Пастернака (он говорил, что всё кочевало, митинговало, митинговали толпы, деревья, паровозы),

для Мандельштама это похлёбка из сдавленных мух. Для него эта толпа — достаточно грозная, злобная, какая-то потенциально угрожающая. Он ловит в себе с ужасом черты своего Парнока, маленького человека, которому нет больше места.

«Стояло лето Керенского и заседало лимонадное правительство. Всё было приготовлено к большому котильону. Одно время казалось, что граждане так и останутся навсегда, как коты, с бантами».

В чём смысл, почему граждане похожи на котов, какие есть догадки? Никаких, это хорошо. В том-то всё и дело, что коты с бантами — это совершенно понятная мандельштамовская аллюзия на чрезвычайно модное хождение с красными бантами. Все ходили, прицепив эти красные ленточки. Вообще у россиян, которые чрезвычайно легко, как мы знаем, меняют свои убеждения, есть привычка повязывать на себя ленточку. Это ни к чему вас не обязывает, а между делом очень правильно позиционирует. Им неважно, повязывать на себя тигровую ленточку, красную или белую в иной момент. Им важно повязать на себя ленточку и тем самым сложить с себя все общественные обязанности. И вот граждане ходили, как коты с бантами.

И в это же время волновались толпы, которые ходят по Петербургу: «По Гороховой улице с молитвенным шорохом двигалась толпа». Почему она двигалась с молитвенным шорохом? Амбивалентность мандельштамовского эпитета здесь очень важна. С одной стороны, они осуществляют своё священнодействие, ходят по улицам, митингуют. С другой стороны, это похоже на полузапрещённое перешёптывание в церкви, когда ещё нельзя, но уже можно. Этот молитвенный шорох толпы.

«Посередине её сохранилось свободное место в виде карэ. Но в этой отдушине, сквозь которую просвечивали шахматы торцов, был свой порядок, своя система: там выступали пять-шесть человек, как бы распорядители всего шествия. Они шли походкой адъютантов. Между ними — чьи-то ватные плечи и перхотный воротник. Маткой этого странного улья был тот, кого бережно

подталкивали, осторожно направляли, охраняли, как жемчужину, адъютанты.

Сказать, что на нём не было лица? Нет, лицо на нём было, хотя лица в толпе не имеют значения, но живут самостоятельно одни затылки и уши.

Шли плечи-вешалки, вздыбленные ватой, апраксинские пиджаки, богато осыпанные перхотью, раздражительные затылки и собачьи уши.

“Все эти люди — продавцы щёток”, — успел подумать Парнок.

Где-то между Сенной и Мучным переулком, в москательном и кожевенном мраке, в диком питомнике перхоти, клопов и оттопыренных ушей, зародилась эта странная кутерьма, распространявшая тошноту и заразу.

“Они воняют кишечными пузырями”, — подумал Парнок, и почему-то вспомнилось страшное слово “требуха”. И его слегка затошнило как бы от воспоминания о том, что на днях старушка в лавке спрашивала при нём “лёгкие”, — на самом же деле от страшного порядка, сковавшего толпу.

Тут была законом круговая порука».

Вот эта страшная характеристика толпы, как правило, для читателя, сколько-нибудь знакомого с литературой 1917 года, с тогдашней публицистикой и дневниками, очень удивительна. Мы привыкли, что февраль, как его описывает Гиппиус и вспоминает Горький, — время какого-то просвета, ощущение свободы, наконец свалено самодержавие. Маяковский с восторгом бегаёт в это время по Петрограду, то раздаёт газеты, то арестовывает начальство автомобильной школы. Какой-то восторг. **Мандельштам — единственный (может быть, кроме Горького, который тоже летом 1917 года резко разочаровался во всём происходящем, это очень интересное совпадение), кто видит в этой толпе угрозу, непоправимую второсортность, клопимость, перхоть. Он понимает, что на улицы вышел не творящий и радостный народ, а обыватель. Больше того, не просто обыватель, а обыватель, охваченный инстинктом толпы: «Страшный порядок сковал эту толпу». Дей-**

ствительно, это толпа, в которой, как он пишет дальше, «орудует невидимый бондарь», она удерживается невидимыми обручами. Это страшно организованная, жаждущая расправ, абсолютно чёрная клопина сила.

Так входит в эту повесть странная, ничем не мотивированная на первый взгляд тема итальянской певицы, которая умирает в Петербурге от пневмонии. Некрасов говорит о ней:

Вспомним — Бозио. Чванный Петрополь  
Не жалел ничего для неё.  
Но напрасно ты кутала в соболь  
Соловьиное горло своё.

Тема эта вводится не только потому, что Мандельштам собирался сначала писать повесть «Смерть Бозио», она была анонсирована в нескольких местах, иногда с ошибкой — «Смерть Борджиа», иногда правильно. Есть разные точки зрения, почему в «Египетскую марку» попала эта тема, но на самом деле эта тема как раз самая что ни на есть мандельштамовская. Это тема крушения культуры под действием каких-то непостижимых стихийных сил. Бозио он вспоминает не просто так, не потому, что он занимался её биографией и читал музыковедческие работы или, как предполагает тот же Лекманов, читал статью Чуковского в сборнике о Некрасове. Для него Бозио становится лишь одной из метафор гибели культуры под действием петербургского холода, страшных евразийских сил, которые нахлынули на город и скоро его уничтожат. Не случайно революция представляется Парноку как глыба цельного льда, которую провозят мимо его окон.

Очень многие спорят, в какой степени Парнок протагонист, отдельный герой, кошмар Мандельштама, угроза. «Боже, не дай мне стать похожим на Парнока!» — восклицает он. Несколько раз в повести появляется страшная тема, что Парнока обличат, выведут с позором, что он будет публично разоблачён, — тема,

которая потом так сильно аукнулась у Набокова, который «Египетскую марку», конечно, читал. Цинциннат Ц. всё время боится, что его разоблачат. А что разоблачат? А вот то и разоблачат, что он непрозрачный, что он не такой, как большинство, что он отдельный человек. И вот это и есть самый страшный кошмар Парнока в «Египетской марке». Почему он так боится утратить свою визитку? Потому что визитка — единственное, что придаёт ему форму. Без этого он совершенно бестелесен. Парнок — персонаж, которого Мандельштам в себе знает и боится, это такой дух Петербурга, который отлетел от него, бестелесный, невыразимый. Робость его диктуется именно тем, что в новом мире, мире хаотических толп, сплошного политического и душевного хаоса ему абсолютно нет места.

**Почему Мандельштам не мог всего этого написать просто, открытым текстом?**

Не мог по двум причинам. Во-первых, ему было не интересно. Писать роман типа «Иван Иванович вышел из дому и пошёл в присутствие» уже скучно, скучно заниматься соединительной тканью. Поэтому текст Мандельштама скорее пар над супом, пролёт над историей, а не сама история. Это выхваченные из жизни фрагменты, или, как он определяет жанрово сам, «горячечный бред одних отступлений». Вот то, благодаря чему «Египетская марка» читается. Можно было подробно, с деталями расписать всё лето 1917 года, как оно расписано в комментарии к «Египетской марке». Но это Мандельштаму не интересно. Ему интересно выхватить из реальности какие-то зёрна грядущих катастроф, намёки. Это первая причина, по которой «Египетская марка» написана так, как написана.

А вторая причина ещё более очевидна. Это повесть о страхе, панике, а страх и паника не предполагают систематичности изложения. «Четвёртая проза», которая даже и названия не имеет, она четвёртая, потому что первые три — «Шум времени», «Египетская марка» и цикл статей о поэзии. Четвёртая она ещё и потому, что в мире Мандельштама четвёртый — это всегда последний: «Три чёр-

та было — ты четвёртый, последний чудный чёрт в цвету». Четвёртый — это что-то запредельное, за пределами привычной тройки.

«Четвёртая проза», которая вся проникнута ужасом («страх стучит на печатных машинках»), страшная, тоталитарная ночь, которая царит в этой прозе, тоже не выдерживает систематического изложения, потому что человек в панике мечется по городам, улицам, памяти, он хаотически обзревает свою жизнь. Там нет логики и стройности изложения, там одно непрерывное задыхание. Это задыхание, переданный Мандельштамом ритм ужаса, уличной драки — он в конечном итоге и определяет и цвет, и дух, и звук лучшей прозы 20-х годов. Просто Мандельштам, как все паникёры, проговорился о том, о чём все предпочитали молчать. Все думали, что как-нибудь устаканится, а по Мандельштаму вышло, что не устаканится.

### Поступил вопрос о смысле названия.

Я уже пытался пояснить, что «Египетская марка» — всё, что осталось от Египта. Но опять-таки в черновиках Мандельштама нашлось упоминание об интересной афере. Обычно с марки как-то умудрялись с помощью крутого яйца или других техник скатать штемпель и использовать её ещё раз, а вот в Египте выдумали такую марку, которая при попадании на неё воды, при попытке скатать штемпель сразу выцветала, лишалась всякого лица. Поэтому «египетская марка» — ещё и метафора внезапной потери изображения, лица. Я не знаю, в какой степени можно исходить из этой версии, доверять ей, но она красивая. Когда я думаю о смысле названия «Египетская марка», я объясняю его себе так, что это притча о внезапной утрате лица, потому что в толпе действуют только уши и затылки.



«Красное дерево»,  
1929

**В** 1929 году в русской литературе самое громкое произведение, как ни странно, — повесть Бориса Пильняка «Красное дерево», за которую его травят. Это как раз очень символично, что главное произведение 1929 года — это не самый лучший роман или не самая пронзительная поэма. Никаких особенно хороших поэм и романов этот год нам не подарил, а это произведение, за которое громче всего травят его автора, председателя тогда ещё Московского союза писателей и одного из самых громких и плодовитых авторов, у которого уже к этому моменту вышло три романа, готовится к печати шеститомник, постоянно публикуются сборники рассказов.

Борис Пильняк (настоящая его фамилия Вогау, он из немецких колонистов, а Пильняк это псевдоним, взятый им в 1916 году. Пильняк — это пильщик, распиливатель, как сказал бы Вознесенский, обнажитель сути вещей), наверное, не лучший писатель двадцатых годов, но точно самый плодовитый и самый обсуждаемый, потому что Пильняка всё время ругают. Ругают громче, чем кого бы то ни было. Даже Маяковский, который вообще всегда любил молодые голоса и любил тех, кого травили, надписал ему книгу «Пильняку присматривающийся». Вот он присматривался, а в 1929 году громко поучаствовал в его травле. За что же, собственно, травили? Маяковский тогда написал, что он «Красных деревьев» всяких не читал и читать не намерен, но знает, что пролетарская

литература — это оружие, и тот, кто печатается у буржуев, своё оружие им передаёт.

Вина Бориса Пильняка только в том, что он напечатал «Красное дерево» не в России, напечатал он его в «Петрополисе» в 1929 году летом. «Петрополис» — это русское издательство в Германии, которое печатало русскую классику и довольно многих авторов. Но вот Пильняк в 1929 году попался под горячую руку. То, что было абсолютно естественно для 1922, даже 1924 года, не будем забывать, что «Сестра моя — жизнь» вышла в товариществе Гржебина именно в Берлине, а как-то в Россию эта книга проникала, и никакого в этом не было греха. То, что было совершенно легально для газеты «Накануне», то, что было можно в 1924 году в журнале «Россия», то уже совершенно было недопустимо в 1929 году. Идеологическое окошко захлопывалось на глазах, и двумя жертвами этой кампании в 1929 году стали Евгений Замятин, который издал за границей и в нескольких переводах роман «Мы», и Борис Пильняк. Замятин довольно быстро написал письмо дорогому правительству, чтобы ему разрешили как-то покинуть Советский Союз, раз он не может печататься ни в России, ни за границей. И его, не лишив гражданства, отпустили. Это последний был такой случай, уже Булгакову в этом было отказано, и он заблаговременно понял, что лучше действительно от этой просьбы отказаться.

Что касается Бориса Пильняка, он в 1929-м отделался лёгким испугом. Вообще поразительно, что он себе позволял, как сказал бы Пастернак. В 1926 году он напечатал в «Новом мире» «Повесть непогашенной луны» об убийстве Фрунзе, фактически о том, как его толкнули на ненужную и опасную операцию. Повесть эту вырезали из журнала, случай беспрецедентный, а вместо неё в перепечатанном тираже напечатана была повесть о борьбе с бандитами в Средней Азии, которая только благодаря этому и помнится. Что касается самого Полонского, редактора «Нового мира», ему эту политическую ошибку припоминали ещё очень долго, в том числе левовцы. Но тогда Пильняка и Полонского

простили, удивительное дело, вышло специальное постановление об этой «Повести непогашенной луны», но ничего обоим авторам не было. В 1929 году Пильняку уже пришлось выйти из Союза писателей и сложить с себя полномочия его руководителя, но тоже ничего не было. Настоящая катастрофа над ним разразилась только в октябре 1937 года, когда его арестовали, и в 1938-м расстреляли как японского шпиона за его давнюю книгу о поездке на японские острова, кстати, замечательную. По большому счёту травля 1929 года — это пока ещё сравнительно вегетарианский, как говорила Ахматова, но уже очень важный прецедент. Уже публиковаться за границей — это измена для русского писателя.

Что же касается самой повести «Красное дерево», то она потом спокойно была включена Пильняком в роман «Волга впадает в Каспийское море», который так же из неё вырастает, как из платоновского «Происхождение мастера» вырастает «Чевенгур». Это никаких нареканий со стороны читателей и критики не вызвало, и вообще никто никакой крамолы в этой повести странным образом не увидел, хотя крамола есть, и мы сейчас пытаемся рассмотреть какая.

Конечно, Пильняк не от хорошей жизни отдал эту вещь в Германию. В России 1929 года она непременно вызвала бы если не скандал, то, по крайней мере, серьёзную, нешуточную проработочную кампанию. В чём же там дело? Почему эта вещь в конечном итоге стоила Пильняку судьбы и литературной карьеры? Тут вообще интересная довольно штука, потому что в 1956 году Пильняка реабилитировали и начали опять издавать, реабилитировали как человека, а вот прозу его почему-то не реабилитировали. Её печатали, но не очень много, в основном начали печатать после перестройки, и даже «Голый год», самый публикабельный его роман и самый известный, самый перепечатаваемый в России, он почему-то ему новой волны славы не принёс. Вот когда Бабеля, Зощенко вернули, вернули леоновского «Вора», им переработанного, это всё становилось сенсациями эпохи. Проза двадцатых

годов вызывала к себе горячий интерес. А вот Пильняк почему-то не вызвал, почему-то его как-то подзабыли. И я думаю, причина тут не только в том, что люди деградировали, не только в том, что литературоведение обсоветилось, нет, я думаю, причина была и в самом Пильняке тоже. Потому что Пильняк — это такой бледный довольно клон Андрея Белого, проза его хаотична, спутана, не сказать, чтоб очень глубока, полна повторов, местами довольно поверхностна, она как-то носит на себе следы очень сильной скорописи, что для импрессионизма, может быть, и хорошо, но для мысли, без которой прозы не существует, это не всегда хорошо. «Красное дерево» это ещё не худшее его произведение, потому что такие романы, как «Соляной амбар», или та же самая «Волга», или «О'кей! Американский роман», носят на себе ужасный отпечаток именно вот этой поверхностности. Он словно не разрешает себе смотреть глубже. Но вместе с тем отдельные наблюдения, отдельные мысли у него есть превосходные. И вот «Красное дерево» в этом смысле при всей своей непрописанности, хаотичности и туманности, она вещь неплохая, и я бы её рекомендовал, пожалуй, прочитать, тем более что там читать-то в общем нечего — 32 страницы. А из-за этих 32 страниц жизнь Пильняка сломалась навеки.

В чём там дело? Он описывает Россию, прежде всего это город Углич — город, где убили последнего Рюриковича. Это город, в котором всё время стоит вой, такой звон в воздухе, потому что сбрасывают с церкви колокола. И всякий раз, как этот колокол падает в землю, он уходит в неё на два аршина. А церковью очень много. И вот от этого звона невозможно жить, и всё население города пребывает в таком состоянии сильнейшего нервного стресса. Но при этом в городе очень много удивительных памятников старого быта, и прежде всего это город знаменитых краснодеревщиков. И вот два брата, местных уроженца, братья Бездетовы, приезжают в этот город и начинают ходить по бывшим, скупая это красное дерево: столы, пуфеты, торшеры — всю эту старую мебель. И через скупку этого дерева даётся широкая панорама несчастных бывших людей.

Старуха генеральша, для которой эти табуретки, и бювары, и зеркала — последняя память о родителях. Она совершенно одна, кроме нее, старухи, этих родителей никто не помнит. Раньше у неё был жилец, он ей платил, ей хватало даже на чай с сахаром. Теперь помер этот жилец, и она вынуждена продавать старину. А дальше старик, который спит под вытершейся беличьей шубой, единственный настоящий дворянин в городе, про которого помнят, что он однажды мальчику-слуге за нерасторопность одним ударом левой рукой вышиб семь зубов. Теперь это абсолютно опустившийся безумец, который на всех проходящих кричит, а дальняя родственница его продаёт опять-таки старую мебель и фарфор, и он кричит: «Нет, мы не будем с ними торговаться, мы продадим то, что хотим мы, а не то, что хотят они». И жалкая эта спесь тоже замечательно у Пильняка показана. Вот девушка, сидящая в старых девах, которая очень радуется любым гостям из Москвы, и накрывает для них стол, и пытается им понравиться. В общем, жалкая такая полужизнь. Рядом ещё Иван, с характерной фамилией Ожогов, который ютится в руинах, который был когда-то красным командиром, а теперь кричит, что всё, нет ему места в новой жизни, пишет по ночам стихи про то, что мы раздули мировой пожар. Он говорит, что в 1921 году всё кончилось, кончилась наша воля, началась чужая власть. Кстати говоря, с НЭПом очень многие из красных командиров так и не смирились, и они не только в воры пошли, как Векшин у Леонова, а некоторые из них пошли вот в эти совершенно деклассированные элементы, как Ожогов, спящий в руинах, и всё, что он себе выслужил, — это вот это жалкое, где-то в развалинах бывшей церкви, лежбище. Надо сказать, что на фоне всей этой жизни Пильняк постоянно живописует чудаков, юродивых, странных фанатиков своего дела, мастеров, с которых это «Красное дерево» и пошло.

Вы, естественно, мне очень легко скажете, в каком другом произведении широкая картина русской жизни была нанизана на историю мебели. Ну конечно, это «Двенадцать стульев». И Пильняк с поразительной лёгкостью хватается всё, что плохо лежит. Историю

со стульями придумал Валентин Петрович Катаев, который носил-ся тогда, как он вспоминает, с теорией движущегося героя, на движущегося героя можно много чего нанизать. А кто странствует? Странствует, в частности, вор, как странствует леоновский герой или каверинский, и странствует благородный жулик, как Бендер, а может странствовать, как частный случай, скупщик. У Роальда Даля был замечательный рассказ про путешествующего скупщика, который по деревням у бедняков выискивает всякую чиппендейловскую мебель и находит иногда удивительные сокровища. Но вот здесь как раз, в чём собственно прелесть этой замечательной истории, красное дерево, а позднее в эпилоге виноградский фарфор, выступает довольно забавной метафорой. Что же, собственно, происходит?

Пильняк в начале и в конце повести (он вообще не большой мастер композиции, что там говорить, он пишет довольно хаотично, но здесь у него всё просчитано) помещает довольно длинные отступления. Первое — о русских юродивых, а второе — о мастерах по производству русского фарфора, причём ему становится известно, он расследует подробно эту историю, что русский фарфор не был скопирован с китайского, он был русскими изобретён, тоже путём, я бы сказал, гениального жульничества, его выдавали за китайский, но он был виноградский.

И вот в этих двух отступлениях подчёркивается кривизна, чудоковатость, неудобность, колючесть русского характера, его юродство, подчёркивается то, что в этой стране чудиков и юродивых, которая не изменилась с XIV века, а Пильняк всё время подчёркивает, что вокруг была кухня XV века, обычаи XVII века, пейзажи XIV века, ничего не меняется, вот среди этих юродивых зарождаются какие-то удивительные экзотические промыслы, как амбра в желудке кашалота является, говорят, признаком его болезни, но амбра — единственное, что в кашалоте хорошо пахнет. Вот точно так же и здесь, в этом страшном русском кашалоте, в этом диком пейзаже, где он пишет, что до ближайшей железной дороги 50 верст, там среди этой дикости зарождаются

вдруг удивительные, экзотические, ни на что не похожие чудеса. Ремесло краснодеревщика, ремесло фарфоровщика, фольклор, песня, чудесные диковинные блюда, чудеса русской кухни. То есть Россия, по Пильняку, это такой жестокий, конечно, страшный, конечно, грязноватый, всегда нищий мир, в котором тем не менее цветут ни на что не похожие экзотические цветы. И вот надо сказать, что образ такой России для 1929 года уже нечто совершенно неприемлемое.

Существует такая довольно примитивная точка зрения, что Пильняка трудно читать. Это не так. На самом деле Пильняк пишет абсолютно нейтральным слогом, читать некоторые его сочинения, например «Рассказ о том, как создаются рассказы», — милое дело. Ну в «Голом годе», может быть, действительно есть некоторые прыжки сюжета, и сюжета как такового нет, и хаос господствует, но в «Красном дереве» всё ещё довольно логично. И вот я, пожалуй, некоторые вещи оттуда, некоторые куски просто воспроизведу, потому что они на самом деле неплохи. Вот смотрите:

«В 1744 году директор китайского каравана Герасим Кириллович Лобрадовский, прибыв на кяхтинский форпост, принял там в караван некоего серебряника Андрея Курсина, уроженца города Яранска. Курсин, по рассказу Лобрадовского, поехал в Пекин, дабы там узнать у китайцев секрет производства фарфора, порцелена, как он тогда назывался. В Пекине, через русских “учеников прапорщичья ранга” Курсин подкупил за тысячу лан, то есть за две тысячи тогдашних русских рублей, мастера с богдыханского фарфорового завода. Этот китаец показал Курсину опыты производства порцелена в пустых кумирнях в тридцати пяти ли от Пекина. Герасим Кириллович Лобрадовский, вернувшись в Санкт-Петербург, привёз туда с собою и Курсина, и писал государыне донесение о вывезенном из Китая секрете порцеленного дела. Последовал высочайший указ об отсылке приехавших из Китая людей в Царское Село.

Почести Курсину были велики, но его воровство проку не дало, ибо на деле выяснилось, что китаец поступил коварно, как тогда

“

Россия, по Пильняку, это такой жестокий, конечно, страшный, конечно, грязноватый, всегда нищий мир, в котором тем не менее цветут ни на что не похожие экзотические цветы.

”



сообщалось в секретном циркуляре. Курсин вернулся в Яранск, страшась розог. Одновременно с этим, 1-го февраля 1744 года, барон Корф заключил в Христиании секретный договор с Христорфом Конрадом Гунгером, мастером по фарфору, обучавшемся, как он говорил, и познавшем мастерство в Саксонии. Гунгер, сторговавшись с бароном Корфом, секретно на русском фрегате приехал в Россию, приступил к постройке фарфоровой фабрики, впоследствии ставшей фарфоровым заводом, и приступил к производству опытов, учиня дебоши и драки на дубинках с русским помощником Виноградовым. Он бесплодно занимался этим до 1748 года, когда был изгнан из России за шарлатанство и незнание дела.

Гунгера заменил русский бергмейстер, ученик Петра, беспутный пропойца и самородок Виноградов, это он построил русское порцеленное производство таким образом, что русский фарфор ниоткуда не заимствован, будучи чистым изобретением. Родоначальниками русского фарфора всё же надо считать Курсина, кругом китайцами обманутого, и Гунгера, кругом Европой обманутого. И русский фарфор имел свой золотой век. По традиции Дмитрия Виноградова, около производства были любители, чудачки, пропойцы, скряги, они заводствовали там же, где светлейшие Юсуповы, столбовые Всеволожские и богородский купец-чудак Никита Храпунов был порот по указу Александра I за статуэтку, где изображён был монах, согбенный под тяжестью снопа, в коем спрятана была молодая пейзажанка. Все крали друг у друга секреты, Юсупов — у завода, Киселёв — у Попова, Сафронов подсматривал секрет ночами, воровски, в дыру с чердака. Эти мастера и чудачки создали прекрасные вещи. Русский фарфор есть чудеснейшее искусство, украшающее земной шар».

Вот этот огромный, квазиисторический пассаж, полный фамилий, дат, на самом деле абсолютно поэтический по своей природе, — это ведь метафора русской революции. Потому что метафора русской революции точно так же довольно глубоко фундирована, эта русская революция украдена у немцев, у французов, она вся

состоит из подмен, цели её были не те, что заявлены, методы не те, что планировались, но в результате она дала расцвет русского духа, украсивший собой земной шар, как это ни ужасно. Она украсила его, конечно, не только торжеством и не только своими идеями, она ещё испоганила его примерами небывалых злодейств. Но понимание революции как чудесного умысла, чудесного вымысла русского духа, не зря книга стихов Цветаевой о революции называлась «Умыслы». Вот это Пильняку придаёт некоторую энергию заблуждения, по-толстовски говоря, некоторый художественный дар, с которым эта вещь написана.

«Красное дерево», понятно, что «красное» имеет здесь довольно широкие метафорические подтексты, «Красное дерево» — это русская революция, торжество ума русских чудаков, которое не имеет никакого отношения ни к учению Маркса, ни к европейской мысли вообще, это чудо русского духа, бессмысленного и беспощадного. И вот в этом, пожалуй, главный пафос этой повести. Вот почему Пильняк, когда его прорабатывали, только спокойно ухмылялся, потому что он понимал, что он своё сказал. И может быть, сейчас от всего его наследия точно так же осталась эта вещь, как, собственно, и от всей русской революции осталось её великое авангардное искусство, а всё остальное, как правильно говорит Иван Ожогов, закончилось в 1921 году.

**Тут поступил вопрос, как следует относиться к книге Пильняка «О'кей. Американский роман», который, кстати, переиздаётся довольно часто**

Я плохо к ней отношусь, потому что Пильняк не увидел ничего в Америке. Он в Японии ещё что-то увидел, а в Америке ничего не понял. Он пошёл здесь по стопам Маяковского, который тоже увидел там культ доллара, главным образом, и по стопам Горького, который ничего не увидел, кроме жёлтого дьявола, кроме золота.

Америка предстала Пильняку страной штампа, ну это потому, что он языка толком не знал. Настоящую Америку написали в Рос-

сии только Ильф и Петров в «Одноэтажной Америке». Точно так же, как роман о мебели, надо сказать, у Ильфа и Петрова получился гораздо лучше, это потому, что Ильфу и Петрову присуще было насмешливое, несколько дистанционное, ироническое отношение к происходящему, а Пильняк всё принимал очень всерьёз.

Причина тут знаете в чём? Для того чтобы правильно писать о русской революции, надо быть в ней немножко чужаком, надо быть или Джоном Ридом, приехавшим из Америки, или Ильфом и Петровым, приехавшими из Одессы. А местный уроженец слишком близко к сердцу всё принимает и потому постоянно скатывается в истерику, что, впрочем, не должно для нас заслонять и пильняковского мужества, и пильняковской философии.

Сразу хочу сказать, что говорить я буду не столько об этом романе, сколько о контексте, потому что о романе говорить невозможно, это просто скучно. Это история построения Мизингэса, гидроэлектростанции в Армении. Книга Шагинян была в России поднята на знамя, была сделана до некоторой степени культовым произведением. Мариэтта Шагинян была канонизирована в качестве советского писателя. Что с ней произошло?

Она прошла действительно славный путь от поэтессы-символистки, достаточно экстравагантной, вызывавшей на дуэль Ходасевича за, как ей казалось, ужасное обращение с его первой женой Мариной, от сочинительницы символистских драм, которые, между прочим, нравились Блоку и носили пышные названия вроде «Истинно-суженый»; от такой сочинительницы символистской белиберды до главного биографа Владимира Ильича Ленина, до автора, получившего Ленинскую премию за «Четыре урока у Ленина».

Шагинян вообще-то неплохой писатель, должен я сказать с некоторым ужасом. Например, её автобиографическая восьмитомная книга «Человек и время» являет собой далеко не худший образец идеологической интеллектуальной автобиографии, читать её интересно, её детство хорошо там описано. Человек прожил 94 года, ему есть что рассказать. Знаменитая эпиграмма «Железная старуха Мариэтта Шагинян — искусственное ухо рабочих и

крестьян» связана, конечно, с её прогрессирующей глухотой: она без слухового аппарата не слышала даже крика. Эта эпиграмма Михаила Дудина не должна заслонять от нас того факта, что Мариэтта Шагинян была в сущности неглупым человеком.

Она всю жизнь была одержима двумя действительно важными проблемами. Первая — как принести в массы культуру: ей казалось, что принести культуру в массы и есть единственная настоящая революция. Вторая — как подать процесс труда. В 1933 году она напечатала свои дневники. Это жест, который не должен вызывать какой-то насмешки, нормальный жест Серебряного века, потому что жизнетворчество, стирание границ между культурой и жизнью — совершенно нормальная практика для тех времён, люди в это время, как вы понимаете, довольно широко освещают в искусстве собственную биографию, иначе просто никак, это их жизнь, их собственный материал. Когда она напечатала дневник, там были слова «Надо научиться подавать процесс труда как процесс игровой, соревновательный». «Гидроцентральный» — это мучительная попытка написать о труде так, чтобы было интересно.

Не будем забывать, какое это время. Это знаменитая эпоха конструктивизма. Литературный центр конструктивистов появился гораздо раньше, ещё в 1925 году Илья Сельвинский создал эту прелестную организацию. Входят в неё и Инбер, и Луговской, и Адуев, и масса других людей. В русской литературе с любовью всё обстояло хорошо, неплохо со страданиями, интересно с революцией, исканиями, религией, Богом. Но никогда ещё процесс труда, созидания чего-то в русской литературе не отражался. Сделаем это главной темой литературы, ведь это так интересно! Отчёты, собрания, соревнования, планы, проекты. Это же может стать основой большой литературы.

Таково было их сознательное заблуждение. Валентин Петрович Катаев мучился, сочиняя роман «Время, вперёд!», пытаясь сделать его по мере сил авангардным, пропуская первую главу, перенося её в конец. Главной темой там, конечно, становится соревнование уральцев с харьковчанами. Сделать ещё больше кирпича, устро-

ить ещё быстрее формирование бетона, проверять этот бетон на прочность, потому что у харьковчан он недостаточно прочный. Люди требуют, чтобы им ставили всё большие и большие здания, берут на себя невероятные обязательства, перестают спать. Действительно, такая истерика вокруг трудового процесса возникает.

Надо сказать, что «Время, вперёд!» проникнуто этой дрожью, оно читается, хотя видны и самоподзавод, и фальшь. Не будем забывать, что именно из этого «Время, вперёд!» была сделана знаменитая сюита Свиридова к фильму, а именно из этой музыки — музыка к программе «Время». Помните стремительно несущееся, разрушающее всё на своём пути время, которое несёт в себе зерно собственной деконструкции? Эта музыка и есть такая хроника громкого пафосного самоуничтожения. Тогда же и Эренбург писал свой «День второй», где у него кончает с собой единственный сколько-нибудь приличный герой, интеллигент Володя.

Что касается Шагинян с «Гидроцентральной», то в этой книге привлекательны две вещи. Во-первых, привлекательна постоянная рефлексия, диалог с читателем, где автор иронизирует над собой, говорит, что, может быть, читателю скучно, подсказывает читателю разные версии развития событий. Это какая-то попытка с читателем поговорить. Второе же, что там привлекательно, — это выделенный Адамовичем в рецензии на роман диалог, который происходит между иностранным спецом, приехавшим туда, и нашим инженером. «Ради этого диалога стоило, наверно, читать весь этот скучный роман, который на самом деле есть просто тошнотворная мешанина из букв», — говорит Адамович. Не скажу, что совсем тошнотворная, какие-то реалии армянской жизни, реалии строительства для историка бесценны. Но читать это для удовольствия, полагаю, сегодня невозможно. А диалог этот интересный, ради него стоит потерпеть.

**Все русские писатели в 30-е годы следовали завету Леонова, который сказал: «Отдавайте заветные мысли отрицательному герою, тогда вам ничего за это не будет».** Пожалуй, это верно. И заветные мысли Шагинян отданы американцу. Он говорит, что европейская

цивилизация очень давно научилась делать вещи. Она не умеет делать отношения. «Наш пафос сегодня — делать человека. Мы более человечны, чем вы. Вы говорите, что сделали свою революцию во имя людей, а вам до людей никакого дела нет. Вы заняты графиком, сведением счёта». Помните, это примерно как Пастернак писал Маяковскому: «Вы заняты нашим балансом, трагедией ВСНХ, вы, певший Летучим голландцем над краем любого стиха».

«Вы заняты балансом. А между тем человек — единственное в истории, чем стоит заниматься. Вы поставили во главу угла производительные силы и производственные отношения. Но интересна эволюция человека, культуры, искусства, религии, а то, чем занимаетесь вы, абсолютно не имеет смысла». На это, собственно говоря, Мариэтта Шагинян устами советского человека отвечает: «Нет, этот этап пройден. Европейская история закончена. Сейчас важен только пафос делания вещей. Мы будем делать вещи, мы научимся идеально рациональному расходованию сил, идеальной организации производства. Человек с его психологией остался в прошлом, пришла психология гигантского коллектива».

Вы знаете, сейчас, когда прошло почти девяносто лет с момента публикации этого романа, я всерьёз думаю: а может, был прав советский инженер? Потому что Европа с её интересом к человеку, к тонкости и душе не выдержала XX века. Она попала под соблазн фашизма, после которого никогда не очнулась. В общем, европейские идеи в своём большинстве уже к 1945 году значительно обветшали.

А вот Советский Союз с его пафосом «людей-гвоздей» — «Гвозди бы делать из этих людей» — мало того, что он победил фашизм, он после этого умудрился устроить крупнейшую космическую программу, культурную программу. Пусть в этом помогала советская «оттепель» с её частичным гуманизмом, но она никогда не была вполне европейской, чего уж там. Может быть, советский проект, проект советского сверхчеловека, о котором пишет Шагинян, оказался более живучим. Может быть, он выдержал XX век, а не культурная Европа.

Этот спор недоспорен, понимаете? Для меня сегодня нет однозначного ответа. Поэтому роман «Гидроцентральный» с его абсолютно бесчеловечным пафосом актуален потому, что, может, и человек-то кончился. Мне кажется, XX век был концом человеческой истории, истории личности. Наступила история коллективов, потому что коллективами проще управлять, в коллективе менее возможны эксцессы. Да, может быть, не получилось тоталитарной вертикальной организации. Настал век горизонтальных сообществ, социальных сетей. Но то, что век одиночек завершился, может быть, и есть самый печальный вывод, который может сделать читатель Мариэтты Шагинян.

### **Какова художественная ценность произведений Шагинян?**

Ранние её пьесы плохи, тут говорить не о чем. Что касается стихов, которые она публиковала, это стихи примерно уровня Нины Берберовой, такого же литературного качества, крепкий третий ряд. А вот «Четыре урока у Ленина» и такое замечательное произведение, как «Первая Всероссийская», показывают её как талантливого журналиста, хорошего хроникёра и довольно интересного историка. В любом случае, читать Шагинян полезно. Когда мы читаем гениев, мы читаем эволюцию гениев. А когда мы читаем Шагинян, мы через неё постигаем эволюцию времени, и это не последнее дело.



«Золотой телёнок»,  
1931

С романом этим вышло интересно. Ильф и Петров напечатали его в журнале «30 дней», он стал хитом, его переплетали. Но в Штатах он вышел раньше, чем в России. «Golden calf» появился там практически сразу и был мгновенно переведён. Как только было закончено его печатание в России, он там стал бестселлером. Уже в 1932 году эта книга была в Америке одной из самых покупаемых, а в России он отдельной книгой всё не выходил.

Чтобы оправдать как-то отказ издавать роман в издательстве «Федерация», Александр Фадеев, тогда уже один из лидеров РАП-Па, а впоследствии и генеральный секретарь Союза советских писателей, когда этот Союз был в 1934 году создан, писал Ильфу и Петрову: «Дорогие друзья! Хотя ваш Остап Бендер и очень обаятельный персонаж, но это же сукин сын. А сукин сын в качестве главного героя в советской литературе неприемлем. Роман ваш нуждается в серьёзной переделке, во всяком случае сейчас не время издавать его». И хотя роман про сукиного сына успел выйти в журнале и завоевать всенародную любовь, это Фадеева не останавливало. Он уже боялся, между 1931 и 1932 годами была существенная разница.

Но тут вдруг случилось чудо. Как сказано в романе, спасение пришло с розового пуфика. Неожиданно Бубнов, тогдашний наркомпрос, а впоследствии глава Академии наук, и вообще один из самых серьёзных советских марксистов, взял да и пробил публикацию

книги. И так получилось, так считалось, что за этим разрешением стоит решение лично Сталина. Сталину роман очень понравился.

Известно было, что Булгаков, желая написать роман, который бы Сталину понравился, ну вот «Мастер и Маргарита», воспользовался целиком лекалами Ильфа и Петрова. И не случайно его Воланд, Сатана, похож на Бендера, а Азazelло, рыжий, — на Балаганова, а Коровьев в канотье — на Паниковского, и уж конечно, Козлевич — на Бегемота, потому что кот и козёл — два главных атрибута сатаны. Булгаков, в общем, недвусмысленно копировал нравы и приёмы Ильфа и Петрова, о чём есть подробная книга Майи Каганской «Мастер Гамбс и Маргарита».

Но самое интересное здесь то, что **роман благополучно вышел, тиражировался, стал любимой книгой советской детворы, я не побоюсь этого слова, библией советской интеллигенции, которая немедленно растащила его на цитаты.** Только в 1948 году попытка переиздать эти книги вызвала уже особое Постановление ЦК, потому что в них было много политически ошибочного. Но 1948 год — это год, когда и у Сталина уже прогрессирующая паранойя. А в 1932 и в 1931-м, когда роман был напечатан впервые, это ещё вполне приемлемая литература.

Что касается самой необходимости, самих причин появления романа «Золотой телёнок», известно, что после жребия, кинутого соавторами, Остап Бендер был умерщвлён в конце первой книги, «12 стульев». Я много раз развивал уже, не буду сейчас подробно её пересказывать, мысль о том, что плутовской роман всегда немного пародирует Евангелие. В некотором смысле Евангелие, само выдержанное в жанре высокой пародии, было первым плутовским романом в мировой истории. Христос же тоже всё время показывает замечательные фокусы: превращает воду в вино, ходит по водам, исцеляет слепых и даже воскрешает мёртвых. И это потому, что чудо, плутовство, шутка — это серьёзные способы смягчения нравов. В распадающемся мире Отца плутовским романом становится роман о чуде. И такие плутовские романы, как «Ласарильо с Тормеса» или «Хулио Хуренито» Эренбурга, содержат

явные отсылки к Евангелию. Они же есть, кстати, и у Бабеля в истории Бени Крика, они же есть и в Бендере. Бендер обречён умереть в первом романе и воскреснуть во втором. Бендер воскрес, это ещё одно его чудо, у него хрупкий шрам от бритвы на горле. И его чудесное воскрешение необходимо именно потому, что в этот мир, в мир становящейся советской власти, кто-то должен вносить доброту, иронию, борьбу с непугаными идиотами. Бендер же единственный по большому счёту персонаж, который вносит какой-никакой гуманизм в мир строящегося социализма. Потому что мир этот — это мир пустыни, мир строительства шайтан-арбы Туркестанской железной дороги, мир автопробега, мир, где Зоя Синицкая, например, уже неспособна к любви, а может полюбить только простого, доброго, примитивного студента, а понять Остапа уже не может. Это мир упростившихся плоских чувств, мир глупости, мир железного расчёта, а Остап как-то во всё это вносит некоторое зерно интеллекта.

Совершенно правильно написал Симонов в первом предисловии к первому после очень долгого перерыва переизданию дилогии в 1962 году: ну ведь действительно, как мы сочувствуем Остапу, когда он разбирается с Вороньей слободкой. Здесь Симонов немного недоговаривает того, что весь советский мир к этому моменту превратился в Воронью слободку, это мир торжествующего, ликующего Митрича — вот что надо понимать. Это мир, в котором, конечно, порют смешного интеллигента Васисуалия Лоханкина, но это мир, в котором занимают квартиру полярного лётчика, мир, в котором уничтожают пошлостью и тупостью любой человеческий порыв. Вот эту Воронью слободку жжёт, в буквальном смысле жжёт Остап, это тоже одно из его жестоких чудес. Конечно, Остап — христологическая фигура, поэтому он обречён, поэтому он, собственно говоря, исчезает из этого мира. Но надо сказать, что там у них были разные варианты концовки, и при одном ему удавалось сбежать, при другом его как-то полюбила Зоя, и он становился мужем, и книга заканчивалась словами: «Перед ним стояла жена». Но закончилось всё очень точной фразой: «Придётся

“

Александр Фадеев писал Ильфу и Петрову: «Дорогие друзья! Хотя ваш Остап Бендер и очень обаятельный персонаж, но это же сукин сын. А сукин сын в качестве главного героя в советской литературе неприемлем».

”

переквалифицироваться в управдомы». Для Остапа Бендера настанет страшный черёд советской мимикрии. Вот об этой мимикрии должна была рассказывать третья книга Ильфа и Петрова «Великий комбинатор», но написана она не была. Потом они собирались написать роман «Подлец» о советском приспособленце, бюрократе и подонке, но и эта книга написана не была, разве что от неё остались черновики планов, потому что время было не то. Следующей книгой про Бендера стала «Одноэтажная Америка», где Бендер не фигурирует, но где построен мир по его лекалам — добрый мир профессиональных жуликов. Ну, не профессиональных жуликов, а скорее профессиональных бизнесменов, мир, который на место принуждения и страха ставит идеологию выгоды, сотрудничества и союзничества.

Что касается самого «Золотого телёнка», то по сравнению со «Стульями», эта книга, конечно, гораздо более талантливая, гораздо более яркая и, что самое интересное, гораздо более трагическая. И смерть Паниковского, и неоднократное её предсказание, и судьба Балаганова, и любовная драма самого Бендера — всё это очень серьёзно. Но самое главное, что там есть, — это, конечно, образ миллионера Корейко. Дело в том, что Корейко (его лучше всех, на мой взгляд, сыграл Андрей Смирнов в блистательной экранизации Василия Пичула «Мечты идиота», хотя и Евстигнеев очень хорош), в сущности, это же типично советский человек. У него всё хорошо, у него нет никакого внутреннего содержания, он фактически лододод. В любую эпоху он законченный, гениально мимикрирующий хищник, он прекрасно работает в Черноморске, в Одессе, и никто никогда не заподозрит его в том, что он в иные, более жестокие времена попросту сотнями жрал живых людей. Он идеальный приспособленец, и это делает его образцовым советским гражданином. У Корейко всё складывается гораздо лучше, чем у Остапа. Понимаете, благородный жулик и весёлый авантюрист Остап теряет всё, хотя и знает 400 сравнительно честных способов облапошивания людей, минуя Уголовный кодекс. А вот что касается Корейко, ему ничего не угрожает, он всегда умудряется убежать, используя

то советский идиотизм, то советскую доверчивость, то советское хищничество, которым он, кстати говоря, тоже заражён. И кто бы на самом деле ни окружал его, идиот ли бухгалтер Берлага, или такое же тупое начальство, или бедная Зося, которую он охмуряет, ему никто не может противостоять. Против Остапа у всех есть оружие, потому что Остап человек. А Корейко не человек, это герой новой формации. Это, в общем, свинья корейка такая, говорящая, абсолютно лишённая содержания. При этом он страшно здоров, он много занимается своим здоровьем, он бегаёт, он правильно питается, он очень силен физически, он чуть Бендера не убил, хотя Бендер вывернулся. В общем, это непобедимый персонаж, вот что самое страшное. Корейко дожил до нашего времени, я даже скажу, что Корейко сегодня по-прежнему управляет всем, до чего может дотянуться. Бендера больше нет, а Корейко, вот такой образцовый Иуда, который никогда не покончит с собой, тотальный предатель, он благополучно существует, и ничего ему не сделается. Не случайно же и роман называется «Золотой телёнок». Потому что главный персонаж этого романа, конечно, Корейко, вот этот золотой телец новой эпохи, которого пытаются пощупать за вымя. Бендер — это персонаж отживающий, такой же, как и благородный жулик Паниковский со своим несчастным гусем, такой же, как и бедный идеалист Балаганов, человек свободной профессии, такой же, как несчастный водитель Козлевич, который хочет всех «эх, прокатить!», а никому это не надо. Это всё живые люди, поэтому они больше не нужны. Пришло время Кореек. **И в этом смысле «Золотой телёнок» — это великий трагический роман.**

Не будем ещё забывать о том, что это очень плотно написанная книга. Когда-то Ильф и Петров выработали собственную литературную манеру, позволявшую им писать вдвоём. Фраза проговаривалась вслух, если один отвергал её, другой соглашался. Если какая-то мысль приходила в голову одновременно им, она отвергалась сразу, потому что Ильф говорил, что могут придумать двое, то могут придумать и двести — неинтересно. Потом они научились писать в одиночку, потому что они стали, по сути дела, единым

писателем Ильф-и-Петровым, выработавшим собственный стиль. «Одноэтажная Америка» написана врозь, но тем не менее стилистической границы мы не видим. А вот «Золотой телёнок» — последнее, что они писали вместе, и последнее, что они делали с наслаждением, потому что после этого в России настало мрачное десятилетие абсолютно казённой литературы. Последняя вспышка веселья — это Ильф и Петров. И страшно сказать, это и последняя вспышка христианства. Когда Ильф и Петров писали о том, точнее, уже один Петров, без Ильфа, что мировоззрения не было, его заменила ирония, это и было самой точной характеристикой той эпохи, которая приводит Новый Завет. Потому что Новый Завет всегда начинается с иронии. И именно поэтому советское Евангелие, советская сатирическая книга стала такой трагической и в некотором смысле такой жизнеутверждающей.

### **Сознавали ли сами Ильф и Петров, что они пишут серьёзные произведения?**

Сознавали, конечно, сознавали. Они писали его всерьёз, с максимальной самоотдачей. Они не были профессиональными писателями, ну а кто был профессиональным писателем? Они были газетчиками, это нормально. Кто был профессиональным писателем в то время? Пришло поколение людей, которые не имели прошлого, которые не имели образования, чья жизнь была уничтожена. У них за плечами была только гимназия. Они очень серьёзно относились к литературе, конечно, они относились к ней как к служению. И если газетная школа всегда подвергается осмеянию, то учтите, что это ведь и школа точного слова, знания деталей, остроумия, умения с полунамека понять, куда заворачивает эпоха. Ильф и Петров были, не побоюсь этого слова, самыми серьёзными писателями этого времени, и не случайно Набоков говорил, что две главные книги советской эпохи — это диалогия о Бендере, потому что всё остальное не выдерживает никакой критики.

«Впрок»,  
1932

На календаре 1932 год, публикация в «Красной нови» повести «Впрок» Андрея Платоновича Климентова, более известного как Платонов.

Повесть эта сейчас более всего известна тем, что на её полях товарищ Сталин написал «Сволочь». Поскольку сам экземпляр с начертанной «сволочью» не сохранился, есть вариант, что там было написано «талантливая сволочь» или даже «талантлив, но сволочь». Но в любом случае данная книга вызвала реакцию не случайно. Большинство прочло повесть «Впрок» именно потому, что она отмечена именно такой надписью. Есть даже замечательное стихотворение московского поэта Дмитрия Филатова о том, как современный автор надеется на резолюцию Сталина и умудряется как-то забросить ему в загробную реальность своё произведение: «Труд героя ровно в полночь гений и отец пролистал, но вместо “сволочь” вывел “молодец”». Это тоже очень точные слова, потому что надо уметь заслужить такое отношение Сталина.

Что же такого Платонов сумел сделать в повести 1932 года, которая, в общем, сломала его литературную судьбу, что она вызвала такую реакцию вождя? Это тем более удивительно, что, когда Платонов писал эту вещь, он давал её и Фадееву, который руководил «Красной новью» и писательской жизнью. Давал он её на почит и не меньше чем десятку редакторов и критиков. Все были



в восторге. Когда в 1933 году Фадеев начал каяться и говорить: «Да как же это мы проглядели, товарищи, клеветническую вылазку подкулачника Платонова!», а идёт разгар коллективизации, как раз в этой повести упоминается статья «Головокружение от успехов», Платонов пишет и Сталину, и разным другим людям, влиятельным чиновникам от литературы, во всех этих письмах он пытается объяснить: «Товарищи, я мог написать произведение ошибочное, я это признаю. Но я не могу написать лживого произведения. Я не вредитель советской власти. Товарищ Фадеев читал моё произведение, рекомендовал его к печати. За него боролись два издания, “Новый мир” и “Красная новь”, в результате “Красная новь” его напечатала. Товарищи, наверно, здесь какая-то ошибка!» Платонов пытается достучаться, хотя никого не обвиняет, всю вину и ответственность берёт на себя.

Тут действительно произошёл парадокс. Стиль Платонова иногда кажется издевательским, что сделаешь. Юрий Левин, замечательный российский структуралист, очень подробно описал механизмы создания этого стиля. У Евгении Вигилянской была замечательная статья о том, как работает платоновский стиль: из целого ряда возможных синонимов берётся самый стилистически экстравагантный, далёкий от нормы. Скажем, вместо предложения «Я пошёл в пивную» получается «Я направил стопы в заведение по выдаче пива», условно говоря. Фразы Платонова всегда можно перевести на человеческий язык, но слова стоят сдвинуто, под углом друг к другу. Это создает иногда комический эффект. Например, в диссертации Ани Герасимовой, ныне прославленной как Умка, о природе смешного у обэриутов совершенно справедливо сказано, что комический подтекст обэриуты не имеют в виду, он возникает случайно — слово лишается привычного стилистического флёра, предстает в своей наготе. Точно так же и у Платонова, слова просто вырваны из привычного контекста, в результате получается откровенно комический эффект, который, кстати говоря, впервые по-настоящему опробован именно в повести «Впрок».

“

Повесть эта сейчас более всего известна тем, что на её полях товарищ Сталин написал «Сволочь».

”

«Впрок» — вообще вещь несмешная. **Классический платоновский жанр — путешествие с открытым сердцем**, помните подзаголовок «Чевенгура»? Едет «душевный бедняк», как он его называет, душевный в том смысле, что наделённый душой, и в том, что он страдает некоторой душевной бедностью, потому что в нём нет большевистской определённости и твердокаменности, а есть сомнения, есть некоторая слащавость, как он подчёркивает, «приблизительно говоря, из сахара, разведённого в моче», тоже жестокая формула. Он просто едет по местам социалистического строительства и коллективизации, оценивает происходящее без тени насмешки, но, конечно, это звучит чрезвычайно смешно: «Путник сам сознавал, что сделан он из телячьего материала мелкого настороженного мужика, вышел из капитализма и не имел благодаря этому правильному сознанию ни эгоизма, ни самоуважения. Он походил на полевого паука, из которого вынута индивидуальная, хищная душа, когда это ветхое животное несётся сквозь пространство лишь ветром, а не волей жизни. И, однако, были моменты времени в существовании этого человека, когда в нём вдруг дрожало сердце, и он со слезами на глазах, с искренностью и слабохарактерностью выступал на защиту партии и революции в глухих деревнях республики, где ещё жил и косвенно ел бедноту кулак». Это смешно: «косвенно ел бедноту кулак». Но в переводе на обычный язык, без этой стилистической удалённости, скажем, «где мешал бедняку кулак». Совершенно нормально. Точно так же и «с искренностью и слабохарактерностью выступал на защиту партии и революции». Слабохарактерность здесь могла бы быть замечена. Или отмеченная Левиным стилистическая избыточность: «несётся сквозь пространство лишь ветром». Просто сказать «носит ветром», но нет, он несётся сквозь пространство. Левин приводит пример: «отворил дверь в пустоту жизни». Почему нельзя просто сказать «открыл дверь»? Но именно эта стилистическая избыточность создаёт одновременно и некоторый квазибюрократизм этой прозы, намёк на её бюрократические корни, определённую иронию по отношению к этому стилю, которым пытается говорить

думающее крестьянство. Одновременно это же помещает всё сказанное в более широкий контекст, более широкое пространство. Это вообще мир, увиденный впервые. Человек впервые видит мир и пытается косвенно, криво, избыточно выразить свои представления о нём.

Конечно, мир Платонова — мир чудаков, горемык, иногда идиотов, но это мир людей по-своему твёрдых и доброжелательных. Кондров — главный герой «Впрока», председатель колхоза, из бывших красноармейцев. Он отличается тем, что не выполняет указания из района, потому что эти указания из района, как правило, опережают жизнь:

«Действовал Кондров без всякого страха и оглядки, несмотря на постоянно грозящий ему палец из района:

— Гляди, Кондров, не задерживай рвущуюся в будущее бедноту! — заводи темп на всю историческую скорость, невер несчастный!

Но Кондров знал, что темп нужно развить в бедняцком классе, а не только в своём настроении; районные же люди приняли своё единоличное настроение за всеобщее воодушевление и рванулись так далеко вперёд, что давно скрылись от малоимущего крестьянства за полевым горизонтом».

Это замечательное в своей точности определение показухи, которая всегда ориентируется на желание выслужаться.

В результате, когда выходит статья «Головокружение от успехов», — а этой статьёй Сталин очень гордился, мы сейчас объясним почему, — Кондров реагирует так:

«Всё же Кондров совершил недостойный его факт: в день получения статьи Сталина о головокружении к Кондрову по текущему делу заехал предрика. Кондров сидел в тот час на срубе колодца и торжествовал от настоящей радости, не зная, что ему сделать сначала — броситься в снег или сразу приняться за строительство солнца, — но надо было обязательно и немедленно утомиться от своего сбывшегося счастья.

— Ты что гудишь? — спросил его неосведомлённый предрика. — Сделай мне сводочку...

И тут Кондров обернул “Правдой” кулак и сделал им удар в ухо предрика».

Изложено это, естественно, очень смешно. Предрика — председатель районного комитета, который всё время требует от него сводочку, понимаете, бюрократия? Но что здесь по-настоящему интересно? Интересно то, что Сталин ждёт совершенно иной реакции на свою статью «Головокружение от успехов», как правило, восторженной. У нас есть замечательный документ — роман Шолохова «С кровью и потом», который затем был для благовидности переименован в «Поднятую целину». Что есть в этом романе? Шолохову был поставлен прямой выбор, что знаменитую огромную седьмую часть «Тихого дона», третью книгу о Вешенском восстании, ему разрешат напечатать, если он напишет о колхозном крестьянстве, напишет эпос об освоении целины. Шолохов, скрипя зубами, начинает писать первый том «Поднятой целины», пишет его из рук вон плохо. Это абсолютно пародийная книга, взять сцену, когда агитатор-комсомолец рассказывает о том, как подвергают пыткам коммунистов за границей, а все колхозники слушают и рыдают. Но там есть важный момент — Шолохов знает, как понравиться вождю. Он показывает, как возликовало всё крестьянство, прочитав статью «Головокружение от успехов». Сталин был искренне уверен, что именно публикация этой статьи сделала коллективизацию возможной и предотвратила массовые крестьянские бунты. Конечно, статья «Головокружение от успехов» выправляет некоторые особенно яростные перегибы, но только для того, чтобы дальше начать просто ломать кости. Конечно, это абсолютно обманная статья, обманная риторическая фигура.

**Сталину померещилось, что Платонов измывается над его главным вкладом в коллективизацию. Стиль платоновской книги показался ему издевательским от начала до конца, хотя Платонов рассказывает именно о том, как Сталин своими статьями, своей волей борется с местными загибами. Там даже есть термин «разгибы», они появляются благодаря Сталину. Кондров говорит: «Всякое слово хрустит в уме, читаешь — и как будто свежую воду пьёшь: только товарищ**

Сталин может так сообщить!» — и Сталину это показалось издевательством. В какой степени это было издевательством, сказать очень трудно. Не будем забывать, что главным объектом платоновской сатиры является не коллективизация сама по себе. Страшно сказать, он уже в «Котловане», написанном в 1922 году, сказал всё про социалистическое строительство. Даже уже в «Епифанских шлюзах» сказано, что пробили какой-то водоносный слой, что теперь всё будет уходить в бездну, что народ уже проиграл свою утопию, вместо неё чудовищное насилие.

Теперь, раз другой дороги нет, он пытается честно понять коллективизацию. Во-первых, он действительно искренне ненавидит кулаков. Там есть страшный кулак, который нарочно морит лошадей, чтобы не отдать их коллективу, довольно омерзительный образ. Бедняки вызывают его горячее сочувствие. Единственные, кто вызывает его ненависть, — люди, которые говорят бюрократическими формами, люди, для которых не существует человека, а существуют только левые и правые уклоны, сводки, первостепенная и второстепенная опасность. Там есть герой, который по сердечной слабости поставлен бороться со второстепенными опасностями, к первостепенным его не допускают.

В общем, это все, конечно, достаточно косметическая ирония. Это ирония относительно внешних, достаточно второстепенных примет этого страшного нового времени. Конечно, Платонов не позволяет себе ударить в полную мощь. Он говорит лишь о том, что эта новая утопия, которая развёрнута ради человека, человека-то и игнорирует. «Впрок» — это ключевое слово. Что такое «впрок»? Кондров всё время приговаривает: «Это нам впрок». Впрок нам то, что хоть как-то учитывает наши интересы, а всё остальное не впрок. **Платонов пытается показать, что бешеная, лихорадочная работа — работа в пустоту, потому что человека она не учитывает.** Но с идеей он согласен, его восхищает идея коллективного труда, в колхозах он видит прекрасный пример самопожертвования, работы, чего хотите. Вот этого Сталин и не учёл, а может быть, он просто с самого начала понял, что это хороший текст. Я бы даже

рискнул сказать, что это гениальный текст. Этим он потенциально опасен. Опасен он ещё и потому, что в нём сохранился дух двадцатых годов, тех самых безумных народных агитаторов, мечтателей, которые в повести Пильняка «Красное дерево» спят в разрушенной церкви, потому что больше нигде. Люди, которые всё отдали, потеряли и оказались в НЭПе не нужны. Вот эта платоновская мысль могла, конечно, не понравиться.

«Впрок» — это лишь **начало крестного пути Платонова**. После этого, естественно, «Красная новь» его уже не печатала. Он умудрился съездить в командировку в Среднюю Азию и написать замечательную повесть «Джан», напечатать несколько очерков о строительстве в той же Средней Азии. Потом работал в очень быстро уничтоженном журнале «Литературный критик», который уже в 1939 году был разобран. Но Платонов успел написать там целую книгу заметок «Записки читателя», которая успела дойти до набора и была разобрана. Иногда чудом появлялись его рассказы («Река Потудань», «Третий сын», «Фро»), но по большому счёту Платонов из литературы был вычеркнут до Великой Отечественной войны. Сын его был арестован по ложному обвинению и отпущен, уже когда был безнадежно болен туберкулёзом. Собственно, от него Платонов заразился и умер сам семь лет спустя.

Жизнь его на этом закончилась. Остаётся поражаться тому, что он умудрился как-то в этой ситуации жить и писать, дожить до 1951 года. Вот это чудо какой-то невероятной внутренней устойчивости! Когда мы читаем последние тексты Платонова, например, его пьесу «Ноев ковчег» или его последний незаконченный роман «Счастливая Москва», наверно, мы замечаем там черты настоящего безумия. Наверно, оно там было, но безумие это было вызвано главным образом страшным когнитивным диссонансом. Самый советский, самый искренний из советских писателей оказался советской властью невостребован и затравлен. Единственный человек, который верил в народную утопию, оказался её первой жертвой. Это, может быть, один из самых страшных парадоксов русской литературы XX века.

## Каковы были отношения Платонова с Пильняком и почему он вместе с ним написал «Че-че-о»?

Не только «Че-че-о», они вместе написали пьесу «Четырнадцать красных избушек». Они вообще дружили. У них как у литераторов нет ничего общего, будем откровенны. Эренбурга как-то спросили, что общего у Евтушенко и Вознесенского. Он ответил: «Что общего у двух ночных путников, которых привязали разбойники к дереву? Дерево у них общее». У них общее было то, что их травили. А в остальном, конечно, Пильняк — гораздо менее глубокий писатель, в нём нет того языкового чуда, хотя он хороший писатель, настоящий.

Что связывает Платонова вообще с русской классической литературой? Чувство глубокого коллективного бессознательного, неформулируемого. Народ хочет превратиться в плазму, которая страшно наэлектризована, вдохновлена великой идеей. Народ хочет перейти в какое-то состояние вещества, он страстно мечтает о Чевенгуре, превратиться во что-то из рутины. Чевенгур — особое состояние одухотворённого народа. Не случайно лучший военный рассказ Платонова называется «Одухотворённые люди».

И Платонов всю жизнь одержим этой идеей. Революция на короткое время превращает людей в эту восторженную одухотворённую массу. Ужас в том, что начальству это совершенно не нужно. Начальство убивает эту утопию, потому что управлять таким народом оно не в состоянии. Им не нужен вдохновенный народ, им сводочка нужна. Это тема, которую чувствовал Платонов, понимал Пильняк и вся большая русская литература.



«Ленинградское шоссе»,  
1933

Начнём разговор о 1933 годе, о повести Ивана Катаева «Ленинградское шоссе». Это довольно неожиданная вещь, что мы отобрали для элитной, золотой сотни повесть Катаева (подчёркиваю, Ивана Катаева, а не Валентина). Тут есть две причины. Во-первых, это действительно очень хорошая повесть. Во-вторых, я стараюсь всё-таки говорить не о том, что широко известно. Мы уже огребли определённые нарекания за то, что у нас 1927 годом, скажем, не помечена «Зависть». И действительно, «Зависть» Олеси — один из ключевых текстов, но я Олешу приберегаю на 1965 год, на посмертную публикацию его величайшей книги «Ни дня без строчки», которая потом стала называться «Книгой прощания». Мне кажется важным поговорить о ней. Всё-таки я стараюсь говорить о том, что сейчас не в центре внимания.

Я человек не завистливый, тем более что в судьбе Ивана Катаева завидовать особенно нечему. Это расстрелянный, репрессированный, как и большинство талантливых авторов прозы в 30-е годы, писатель. Поэтам иногда удавалось уцелеть или путём молчания, или потому, что Сталин в поэзии хоть что-то, да понимал. Но поэтов тоже косою косило безотказно. Прозаикам, особенно таким, как «перевальцы» (группа «Перевал» пыталась сохранить некую идеологическую нейтральность в 20–30-е годы), конечно, ничего не светило. Тем не менее, хотя в судьбе Катаева завидовать нечему, я читал «Ленинградское шоссе» со жгучей завистью просто потому,

“

Вся проза 30-х годов чётко делится на две группы. Первая, большая часть, — радостное воспевание социалистического строительства. Вторая группа литераторов — это люди, которые скорее горько сожалеют о происходящем или, по крайней мере, понимают, что родимые пятна и родовые черты России никуда не делись, что вместо индустриализации получится погибель.

”

что такой прозы давно нет. Я считаю Ивана Катаева в некотором смысле предтечей Трифонова. Будущие трифоновские подтексты, образ Москвы, ключевой в литературе 60–70-х годов, — всё это катаевское. Вот об этом мы сейчас и поговорим.

Вообще вся проза 30-х годов чётко делится на две группы. Первая, большая часть, — радостное воспевание социалистического строительства. О чём мы говорим прежде всего? Конечно, Гроссман. Хотя Гроссман и пишет в эти годы пронзительный рассказ «В городе Бердичеве», но всё-таки у Гроссмана есть довольно точная идея, им выстраданная и довольно искренняя, что этот новый мир и строительство новой жизни — благодатная и прекрасная тема для литературы, что новые люди состоялись. В незаконченном романе «Степан Кольчугин» он тоже описывает пролетариат как движущую силу революции. Ради бога, он во всё это верит. Это и, как ни печально это говорить, рассказ Бабеля «Нефть», в котором дан сусальный, много ниже бабелевского таланта, образ женщины нового типа, которая работает на исследованиях, на геологоразведке, планирует, сколько нефти получит Россия, строит грандиозные планы, одновременно решает личную жизнь подружки. В общем, это образы победителей и покорителей нового мира. Весь русский производственный роман в диапазоне от «Гидроцентрали» до «Дня второго» работает на ту же тему. Есть вторая группа литераторов — это люди, которые скорее горько сожалеют о происходящем или, по крайней мере, понимают, что родимые пятна и родовые черты России никуда не делись, что вместо индустриализации получится погибель. Это прежде всего Платонов, который очень быстро понял, что всё заканчивается котлованом, это Леонид Леонов, который умудрился в романе «Скутаревский» и особенно в «Дороге на океан» показать утопичность, невозможность этого строительства. Это Пильняк, который довольно чётко показал, что всё выходит на прежнюю матрицу. То есть это люди, которые не верят в эту новизну. Иван (я всё время это подчёркиваю, потому что гораздо более известен Валентин) Катаев в этом мире стоит наособицу. Он искренне сожалеет и страдает тем,

кто не вписывается в эту новую матрицу. Не сказать, что он сочувствовал тем, кто строит новый мир, что он его любит. Но самое главное — он восхищён масштабом происходящего, той страной, которая может себе позволить такой диапазон.

Вот это вечный вопрос, на чьей стороне Катаев в «Ленинградском шоссе»: на стороне стариков, которые гибнут? На стороне раскулаченных или церковников? Нет, они у него довольно непривлекательные, жалкие ребята. На стороне новых людей, таких как дети Саввы Пантелеева, которые пришли его хоронить? Да нет, они склочники, они всех хотят арестовать, они душевно пусты, лишены милосердия. И хотя они весёлые, жизнерадостные и очень профессиональные, но таких людей нельзя провозгласить нормальной альтернативой. Так за кого же он? А он за Ленинградское шоссе. Он за то, что получается в результате. Он за ту пирамиду, которую воздвигают из своих тел все эти люди, за ту грандиозную картину, которая в результате получается.

Финал «Ленинградского шоссе» — никак не связанное с повествованием, оторванное от него внезапное трёхстраничное описание сначала Ленинградского проспекта, потом стадиона «Динамо», потом Красной площади — всей этой гигантской магистрали, прорезающей Москву, идущей от Красной площади через Тверскую-Ямскую, через будущую площадь Маяковского, тогда ещё Кудринскую, насквозь через Триумфальную, через стадион «Динамо», где стоя приветствуют турок, приехавших туда. Заканчивается она мирной московской окраиной, на которой только что похоронили старого мастера. Этот путь, это шоссе — оно и есть ответ, великая картина, в которую всё складывается, в том числе и наши жизни, в которой их оправдание. Очень многие спрашивали, что означает московский пейзаж в финале «Долгого прощания». Что хочет сказать Трифонов этим образом, явно отсылаясь к Катаеву: «А Москва катит всё дальше, через линию окружной, через овраги, поля, громоздит башни за башнями, каменные горы в миллионы горящих окон, вскрывает древние глины, вбивает туда исполинские цементные трубы, засыпает котлованы, сносит,

возносит, заливает асфальтом, уничтожает без следа, и по утрам на перронах метро и на остановках автобусов народу гибель, с каждым годом всё гуще. Ляля удивляется. «И откуда столько людей? То ли приезжие понаехали, то ли дети повыврастали?» Вот этой фразой, огромной, разверстанной на несколько строчек, как всегда у Трифонова, заканчивается повесть. Что он хочет этим сказать? Что это за амбивалентность такая? За кем правда: за Лялей, за Ребровым, за кем она? А правда вот за этой Москвой, которая катит, правда за той пирамидой, которая складывается из костей. Это очень нестандартный, не похожий ни на что вывод, но взято это из Катаева. Я думаю, это единственно возможный вариант.

Вот что пишет Катаев о семье Саввы Пантелеева, который умер. Савва Пантелеев — почти семидесятилетний жилец дома на тогдашней окраине Москвы (теперь Сокол — вполне себе престижный спальный район). Он сдает поддома, дети разлетелись, сам он всё время покупает у старьёвщика какой-то дрянной скарб и налаживает его. В руках у него, как у героя «Происхождения мастера» Платонова, «способность ко всякому ремеслу», он очень любит всё налаживать. Но проблема в том, что, поскольку он вообще человек сырой, неудачливый, у него и эти починенные вещи работают очень плохо. Весь дом заставлен какими-то уродцами вещей, ублюдками этой семьи, часы плохо ходят. Единственный более-менее приличный артефакт в доме — тоже чудовищно уродливая фарфоровая фигурка, купленная когда-то в 20-е годы и чудом переехавшая с этой семьёй, спасшаяся во всех переездах. Обратите внимание, каким правильным и чистым языком — для прозы 30-х годов это редкость, она вся или орнаментальна, или нарочито корява, как у Гладкова, или уж совсем невыносимо почвенна, как у Панфёрова, — он описывает эту семью:

«И всё, что собралось тут, происходило от того, кто лежал там, и сохраняло несомненную похожесть на него: этими-то как раз мягко очерченными, розовеющими щеками — на те, щетинистые, жёлтые, этими выпуклыми светящимися лбами — на тот, с застывшими толстокожими морщинами.

“

Финал «Ленинградского шоссе» — никак не связанное с повествованием, оторванное от него внезапное трёхстраничное описание сначала Ленинградского проспекта, потом стадиона «Динамо», потом Красной площади — всей этой гигантской магистрали, прорезающей Москву. Этот путь, это шоссе — оно и есть ответ, великая картина, в которую всё складывается, в том числе и наши жизни, в которой их оправдание.

”

Пустивший в мир столько жизней, зачавший их в забитости, в алкоголе, кончился. А они, молодые, продолжались: похаживали, вздыхали, украдкой острили.

Это была прочная русская рабочая семья из Западного края, семья, пережившая со своим народом и классом все великие перемены и потрясения двух последних десятилетий. Тысяча девятьсот пятнадцатый год вырвал её из освоенной почвы и, надолго окрестив беженцами, в телегах и теплушках прогнал через всю грозово помрачневшую равнину, чтобы кинуть в мучной и бездорожный городишко на берегу Волги. Раструсив весь свой деревянный, тряпичный и глиняный скарб, семья вывезла с Запада только склонность к опрятности, мучительную по наступившим временам, только это далековатое “вы” родителям и привычку отдавать детей одного за другим в городское училище. Пока отец приноравливал свои навыки кожевника к ходу паровой мельницы-крупорушки, пока старший сын возил военные грузы по Сызрано-Вяземской дороге, а второй, перебравшись в Москву, чинил потрёпанные фарманы и блерио на Дуксе, — две дочки на помочах беженской благотворительности завершали учение, и подрастала младшая. Осенние бури девятьсот семнадцатого и месяцы, помчавшиеся вслед за ними, ещё дальше разметали обоих сыновей; первые связанные и длинные письма были получены от одного из-под Казани, от второго — из штаба Южной завесы; последнему сыну, ровеснику революции, суждено было нелёгкое младенчество. Гражданская война, стихи, союз молодёжи, вольность раскрытых, бесконечных дорог разлучили с семьёй и старшую дочь; с тех пор она больше не жила дома. Да и сам-то дом скоро во второй раз снялся с места. Двадцать первый год, страшно дохнув из Заволжья азиатской бедой, сорвал семью с якорей и бросил сюда, к подножию Москвы, на слободскую окраину, где Сергей, к тому времени демобилизованный, заарендовал на имя отца этот самый домишко. Настал счастливый всероссийский миг возвращений, свиданий, отдыха, опаматованья; тут и Пантелеевы собрались все сразу под одним кровом, и даже шальная Александра, тогда в шинели, подпоясан-

ной ремнём, заглянула ненадолго. Но встретились только для того, чтобы снова расстаться — накрепко, навеки, отрываемые друг от друга уже не столько вёрстами, сколько расхождением судеб. Старикки остались с двумя младшими, потом приняли внучку и жили так на Саввино жалованье заводского сторожа, последние два года на пенсию, сдачей комнат, на случайные червонцы от взрослых детей, жили робко и неслышно».

Эти два, а теперь уже и три поколения семьи противоположны, безусловно, по вектору, хотя все похожи на Савву Пантелева. Чем похожи? Вечной страшной незавершённостью судьбы. Это важная штука, она как-то проскальзывает там у Катаева. Он всё время даёт понять, что так удачно вписавшиеся в мир дети Пантелеевых тоже с роковым изъяном.

Александра — поэтесса и агитаторша, теперь она журналистка, сдала внучку старикам, никак не может найти мужчину по себе. Другие — ясно, что и браки их недолговечны, и в их занятости тоже чувствуется какая-то фальшь и самоподзагод, в их кочевой жизни — отсутствие уюта и опоры. На похороны приехал извозчик, который хорошо знал Пантелеева по прежней жизни, он оказался бывшим кулаком — они немедленно хотят его ущучить и сдать в ГПУ. Это желание тоже от какой-то внутренней страшной неполноценности. У Саввы в руках ладится всякая работа, а меж тем ничто не работает после этого, так и они не до конца вписались в новую жизнь. Во всём есть роковой урон, ущерб. В чём он? Наверно, в том, что и Савве, и им присуще одно страшное врождённое уродство, одна страшная врождённая неполнота. Это врожденное чувство собственной неправоты, отсутствие собственного достоинства. Поэтому этот дом без якоря, поэтому с ними можно сделать всё, что угодно.

Строго говоря, почему умер Савва? Он сдаёт комнату куплетисту, который выступает под псевдонимом Адольф Могучий. На самом деле он бездарь, пошляк. Он на Савву наорал и пригрозил вывести его на чистую воду, подать на него в суд, отказался платить. Савва, вместо того чтобы спустить его с лестницы, от страха ночью умер.



Всех этих людей оттого и носит по миру, что у них нет корня, якоря, нет самостояния, какой-то прочной основы. В этом и трагедия, что они носятся по всей России, нигде не закрепляются. Сейчас они непрерывно осваивают новые пространства. Все пантелеевские дети заняты освоением новых земель, строительством заводов, но ясно, что эти земли не будут их. Они ничему не хозяева, в этом и весь кошмар. Единственное здесь, что прочно, — это Ленинградское шоссе, которое пролегает в бесконечность и вбирает в себя все эти судьбы.

**Возникает естественный вопрос: если повесть Ивана Катаева до такой степени безоценочна и нейтральна, содержит в основном довольно объективные данные, совершенно аполитична, за что пострадал этот автор?**

Катаев — «перевалец», не рапповец, попутчик, как это тогда называлось. Во-первых, «перевальцы» в большинстве своём, во главе со своим теоретиком Воронским, были на подозрении у советской власти потому, что это была организованная группа. При советской власти к группам лучше не принадлежать, всякая группа уже зародыш сопротивления.

Поэтому и Воронский не успел увидеть изданной свою лучшую книгу, биографию Гоголя, поэтому и Катаев, ещё начиная с 30-х годов, с публикации рассказа «Молоко», подвергался яростной критике, в основном почему-то за христианские мотивы, за реабилитацию церкви, хотя там этого нет. Даже в «Ленинградском шоссе» живущий при церкви бывший беспризорник — один из самых неприятных героев.

Видимо, проблема в том, что в Катаеве — и критика это безошибочно чувствовала — очень много настоящей, глубокой, невыдуманной человечности. Тот гуманизм, который у него есть, как раз и отпугивал идеологическую критику. Катаев не готов жертвовать человеком ради самых великих и грандиозных времен.

Понимаете, как у рапповцев было своего рода античутьё, они провозглашали правильным всё самое бездарное: чем бездарнее автор, тем он правильнее, неважно, какое у него происхождение, точно так же своего рода чутьё на талантливое было у погромной критики 30-х годов. Катаев просто очень хорошо пишет. Это действительно редкое явление, когда плотная, экономная, чистая речь без диалектизмов, без новояза. Вот за это, за повести «Жена», «Поэт», «Сердце» его не любили, за то, что он пишет такие удивительно чистые вещи. Странно, например, за него не вступался даже Горький, который вступался за всех. Почему? Наверно, потому, что Горький — он и Леонова, кстати, разлюбил в тридцатые годы — не любил вступаться за тех, кто писал лучше него.

Вот поэтому этот полузабытый писатель своё второе рождение пережил в шестидесятые, когда его жена, героически спасшая его имя, его рукописи, кстати, сама хорошая поэтесса, начала публиковать его повести. Тогда гремело имя другого Катаева, Валентина, уже сочинявшего в духе мовизма, поэтому многим, как и мне в своё время, сборник Катаева достался по ошибке. Но только после того, как он мне достался, я понял, что его великий однофамилец сильно уступает ему во врождённом таланте.

Когда сегодня наша собственная жизнь кажется нам бессмысленной (а она, конечно, особенно в такой меняющейся стране, особым смыслом не обладает), мы можем по-катаевски подумать, что ведь от нас остаётся тот пейзаж, который мы создали. Этот пейзаж когда-нибудь если не доставит эстетического наслаждения зрителю, то, по крайней мере, многое о нас расскажет. От всего остаётся Ленинградское шоссе, и это, в общем, не самый мрачный вывод.

### Не является ли Иван Катаев родственником Валентину Катаеву и его брату Евгению Петрову?

Нет, между ними нет никакого родства. Зато он являлся двоюродным братом великого математика, академика Колмогорова. Как ни странно, за Катаева, когда речь шла о его реабилитации,

больше всего вступались математики. Надо ещё заметить, что он сам по себе обладал (это тоже, наверно, его сгубило) очень многими связями. Он лично был необычайно привлекательной фигурой, со многими дружил, его многие знали. Он был одним из центров русской литературной жизни.

Нельзя сказать, что он был влиятельным, но к его мнению, его словам, критике очень прислушивались — не в последнюю очередь потому, что он был одним из создателей «Литературной газеты». Как вы помните, её придумал Дельвиг в 1831 году, но возобновил её Катаев после Съезда писателей. В «Литературной газете» он был одним из лучших, самых беспристрастных редакторов. Он печатал там хорошие вещи. Эту его роль мы, конечно, обязаны вспомнить, особенно с учётом того ужаса, в который «Литературная газета» превратилась сегодня.

1934 год на нашем календаре, и мы поговорим о романе Владимира Набокова «Приглашение на казнь».

Тут сразу два момента, которые делают наш разговор недостаточно легитимным. Во-первых, мы договорились, что всё-таки наша основная тема — это книги, написанные в России. Но поскольку литература русской диаспоры так или иначе давно уже входит в золотой, не побоюсь, фонд русскоязычных текстов, было бы, наверное, неправильно пренебрегать романом Алданова «Самоубийство», романами Набокова, романами Газданова, наверное, неправильно было бы игнорировать «Тёмные аллеи» Бунина, поскольку всё равно ничего более важного в этот период на русском языке не появлялось. Поэтому мы постепенно начинаем привлекать русскую литературу, написанную в зарубежье, к нашему основному корпусу. Ну и, естественно, второй вопрос связан с тем, что трудно установить основную дату написания «Приглашения на казнь». Роман вчерне был закончен в 1934 году, доведён до ума в 1935-м, напечатан вообще в 1938-м, поэтому публикация «Приглашения на казнь» — это довольно сложная отдельная история. Но тем не менее мне представляется очень важным, что Набоков основной корпус этого романного текста сочинил за три дня. Те обстоятельства, которые предшествовали его рождению, довольно загадочны.

**Набоков был вообще единственным русским писателем, который реагировал на вызовы стремительно, и реагировал на них**

**творческими взлётами.** В 1934 году у него было два обстоятельства, которые чуть не свели его с ума: во-первых, Вера рождает в мае, и рождает она довольно тяжело, поскольку это поздний ребёнок, ей действительно к этому моменту 33 года, они с Владимиром достаточно долго откладывали его рождение, потому что денег не было. В какой-то момент им сказали, что дальше рисковать они не могут, потому что она может просто умереть во время родов, и они решают завести ребёнка. А второе обстоятельство, как вы помните, 1934 год, в Германии уже фашизм, причём пришедший к власти совершенно демократическим путём, уже на всю Европу набегают страшная тень. И как раз когда Набоков возвращается в 1934 году по майской улице, оставив Веру в роддоме, у него зарождается мысль о романе «Приглашение на казнь». Здесь путь от замысла до воплощения оказался стремительным. Первый карандашный стостраничный вариант романа был написан буквально за поем в ближайшие три дня. Можно сказать, что Набоков таким образом отвлекался от мучительной тревоги за жену и ребёнка. А можно сказать, что это был его способ противостоять обстоятельствам. Потому что Набоков, потомственный дворянин и очень высоко это дворянство ценивший, очень высоко опять-таки ценит и рыцарственный кодекс поведения — надо отвечать не рефлексией, не страхом, не дрожью, а действием. Его роман **«Приглашение на казнь»** — это страшный, жестокий, развенчивающий ответ на всё то, что происходит в это время в Германии. Это одна из самых страшных и в то же время одна из самых смешных книг Набокова, потому что уже спустя четыре года в «Истреблении тиранов», очень важном для него рассказе, он говорит, что единственным способом бороться со страхом остаётся смех. Но тем не менее не только в смехе дело, впервые этот смех у Набокова носит такой мрачный, сардонический и циничный характер. Когда Набоков читает в русских литературных салонах первые главы «Приглашения на казнь», он впервые в жизни сталкивается с массовым неодобрением. Он, избалованный восторгами публики, он, после «Защиты Лужина» провозглашённый наследником Бунина, оправданием

нового поколения русских писателей, выслушивает отзывы типа «это шизофрения» и «это садизм». И действительно, в «Приглашении на казнь», как в будущем потом романе «Bend Sinister», тоже некоторые элементы садизма по отношению к читателю присутствуют, конечно. Здесь Набокову нужно исчерпать, доскристи до дна собственную ненависть, омерзение, страх, и этого добра здесь очень много, это жестокий роман.

Ну и нечего говорить о том, что роман этот давно разобран по косточкам бесчисленными славистами, и в общем из **всех книг Набокова, если не считать «Дара», это самое разбираемое, самое интерпретируемое его произведение.** Это роман-сказка, что важно. В XX веке было несколько таких прелестных жестоких сказок. Рядом с ним можно поставить, например, роман-антиутопию Веры Пановой «Который час». Ничего общего, конечно, не имеет эта книга ни с Кафкой, которого часто прочили Набокову в учителя, на тот момент он «Замка» ещё не читал, тем более давайте не забывать, что Набоков по-немецки не читает, а переводы «Замка» на английский появились позже. «Замок», конечно, имеет некоторые сходства, прежде всего по своей сновидческой кошмарной конструкции, такой nightmare, как, собственно, Честертон обозначил когда-то жанр «Человека, который был четвергом». Но это не просто кошмар, кошмар, во всяком случае, не кафкианский, кошмар гораздо менее серьёзный, в каком-то смысле гораздо более насмешливый и в общем гораздо более жизнерадостный, как это ни ужасно звучит. Параллели же с романом Оруэлла «1984» вообще смешны, поскольку, как вы знаете, он был написан 12 лет спустя. Соответственно, единственный источник, более-менее близкий, который можно было бы, наверное, указать, — это роман Замятина «Мы», о котором мы уже говорили. Идея романа «Мы» здесь отозвалась в образе вот этого прозрачного мира, всеобщей прозрачности, Цинциннат обвинён в гносеологической гнусности, он непрозрачен для окружающих. Помните, что в мире Замятина все живут с прозрачными стенами и опустить занавеси можно только на сексуальный час. Вот это единственное, чем исчерпывается сходство.

На самом же деле Набокову каким-то образом удалось предсказать мир постмодерна, и по большому счёту главное набоковское открытие заключается в том, что он рассматривает фашизм как высшую стадию постмодернизма. Постмодернизм — это мир, где всё равно, где утрачены все оппозиции и все смыслы, где у людей не осталось базовых понятий. Вот такие очевидные нормы, как сострадание, эмпатия, любовь, восхищение, такие необходимые вещи, как культура, как милосердие, как закон, — всё это упразднено. И не случайно в этом романе появляются такие ватные куклы — Пушкин, Лермонтов, вот это всё, что осталось от классиков. Этими куклами дети играют в школах. Это мир выхолощенный, вот что очень страшно. По Набокову, самое страшное — это не тоталитаризм, с тоталитаризмом можно бороться. Самое страшное — это иссякание смысла, это мир, в котором ничто ничего не значит и всё равно всему. Это мир торжествующей тупости, и это мир торжествующего обывателя, то, что очень скоро в романе «Bend Sinister» 1947 года будет названо скотомизацией, там есть такой мыслитель Скотома, который провозгласил ценность простого человека, героя по фамилии Заурядов, господин и госпожа Заурядовы. Вот идея «заурядности торжествующей», это я цитирую, как вы понимаете, перевод Сергея Ильина, но он довольно точен, идея торжествующей скотомизации, превращения в скот, в страну обывателей, в мир, где нет различий, — вот это для Набокова самое страшное.

Вы знаете, что одна из главных полемик XX века — это полемика вокруг тезиса Честертона: обыватель — лучшая сила в обществе, он надёжно стоит на пути у всяких революций и всякого тоталитаризма. Но тут вдруг оказалось, что обыватель — это и есть тоталитаризм, что обыватель — это оптимальная среда и главное сырьё для любого фашистского переворота. Почему? Да потому, что ему присущ культ нормы, культ заурядности. И именно этот культ лежит в основе фашизма. Не нужно думать, говорит Набоков, что в основе фашизма лежат героические мифы, фашизм же старательно рядится всегда в Зигфрида, нибелунгов, Вагнера,

“

По Набокову, самое страшное — это не тоталитаризм, с тоталитаризмом можно бороться. Самое страшное — это иссякание смысла, это мир, в котором ничто ничего не значит и всё равно всему. Это мир торжествующей тупости.

”



Ницше. Да ничего подобного! Ну какой там Зигфрид? Это обыватель, с брюшком, с лысинкой, в халате, самодовольный. А иногда он рядится в пролетария, неважно. Важно, что это человек, чьи представления заурядны. Это человек, которому чуждо сочувствие и чужда любовь, лишь бы не трогали. Вот это и есть обыватели, те самые люди, которые населяют будущий набоковский рассказ «Облако, озеро, башня». Они всегда затаптывают кого-то, потому что этот кто-то создаёт им необходимое ощущение родства и единения. Травля — ничто без этого тёплого чувства единения, и поэтому городу надо убить Цинцинната. Цинциннат ни в чём не виноват, но, уничтожая его, остальные горожане чувствуют себя правильными. В этом мире настолько нет никакого сострадания, что смерть обставлена массой комических и унижительных моментов. Перед тем как Цинцинната казнить, на сцену выскакивает герольд и радостно сообщает, что получена большая партия мебели и предложение может не повториться. А в театре с блестящим успехом злободневности идёт премьера оперы Фарса «Сократись, Сократик». А рядом одновременно Марфинька улаживает свою личную жизнь, Марфинька — это жена, уже чувствующая себя вдовой, жена Цинцинната. Марфинька — это тоже очень интересное существо, ведь Цинциннат страстно тяготеет к Марфиньке, он её любит, он её романтизирует, он вспоминает её грудь с земляничным соском, её холодные поцелуи со вкусом лесной земляники. Она очень много для него значит, но Марфинька — это кукла, это фетиш, муляж. И то, что можно к кукле испытывать сексуальное влечение, мы знаем ещё с гофмановского «Песочного человека», но знаем мы и то, что эта кукла лишена милосердия, сострадания, она лишена ужаса перед жестокостью. Помните, когда она своему сынку, калеке, злобному уродцу, говорит: «Оставь моментально кошку, позавчера ты уже одну задушил, нельзя же каждый день». Но это смешно всё, конечно. И смешон цинциннатовский тесть, который долго и со вкусом Цинцинната проклинает, по написанному произнося традиционный монолог, начинающийся со слов: «Мне сдаётся иногда, что я просто-напросто старый болван и ни-

чего не понимаю». Все они куклы, все они заводные герои, заводные герои кукольного театра. Цинциннат — единственное живое существо, потому что в этом мире уродцев, в мире полулюдей, в мире торжествующих недочеловеков, которые провозгласили себя сверхчеловеками, он единственный, кто не утратил любви, милосердия, попыток творчества, потому что ему всё время кажется, что надо кое-что дописать, хотя всё уже дописано.

Естественно, ключевой вопрос романа (во всяком случае, вопрос для его интерпретаторов) — жив герой или мёртв. Мы привыкли, нам хочется, чтобы нам в конце романа по крайней мере объяснили это. На протяжении всей книги мы сталкиваемся со сложной системой обманок. Сосед по камере оказывается будущим палачом, сторож тюрьмы оказывается её директором, день казни постоянно переносится. В общем, сама казнь оборачивается площадным фарсом, когда директор тюрьмы, встречая Цинцинната, говорит: «Превосходный сабайон», — угощая его ужином с личной кухни, но совершенно ничего не говорит о дате смерти. В общем, это система обманок, система фальшивых ходов. Самым обидным из них, конечно, оказывается ход с Эммочкой, дочерью начальника тюрьмы, которая подстраивает Цинциннату побег только для того, чтобы привести его в святая святых этой тюрьмы, в дом к её начальнику. Но в этой системе обманок нам всё-таки хочется знать главное, будет ли казнён Цинциннат. Потому что, хотя и тюрьма фальшивая, и правила в ней фальшивые, помните, там в правилах написано, что дирекция не отвечает за исчезновение каких-либо вещей, в том числе и самого узника. То есть всё насмешливо, всё пародийно, но смерть-то настоящая и страх смерти настоящий. И Цинциннат от этого страха всё время сходит с ума и всё время с ним борется. Отсечение головы представляется ему чем-то вроде выворота огромного зуба, который удаляет дантист. Ему всё время кажется, что всадник, как он пишет, не отвечает за дрожь коня. Действительно, душа не отвечает за дрожь и страх тела.

Так вот, как же заканчивается роман? Что же, собственно, там происходит? Вот об этом спорят абсолютно все читатели.

Написано, что в какой-то момент, когда палач уже начал раскручиваться, чтобы нанести удар, Цинциннат вдруг поднимает голову, осматривается, видит, что всё уже никуда не годится, что деревья с фальшивой тенью для иллюзии круглоты уже падают, что рвётся сценический задник, «летела сухая мгла; и Цинциннат пошёл среди пыли и падших вещей и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему». Вот этот мощный, оркестровый финал, трубные голоса оставляют нас тем не менее в полном недоумении. Мы не понимаем, что случилось с Цинциннатом. Во-первых, «блевал бледный библиотекарь», замечательная фраза. С чего бы это он блевал, сидя на ступеньках эшафота? Родриг Иванович подбегает к Цинциннату, крича: «Ведь вы лежали, всё было готово, всё было кончено!» — и это аргумент для противной стороны, как бы если Цинциннат встал и пошёл, значит, он жив. А если летела сухая мгла, это может означать, с одной стороны, то, что рухнул мир, но и, с другой стороны, рухнула жизнь героя. Тут, в общем, опять-таки возможны полярные трактовки. В финале этого романа, самого обманного у Набокова, мы остаёмся в полном неведении, что случилось. Но Набоков всегда говорил, что для стоящего писателя это не важно, для него важны приёмы, важна мысль, важно, что он абсолютное божество в книге, и Цинциннат, в конце концов, такая же кукла, как и все остальные герои. Но, как мы понимаем, такое объяснение входит в противоречие с авторской идеей: Цинциннат — единственный живой из всех этих персонажей. Мы хорошо помним его светлые пушистые усы, помним, как он смотрит на свои большие пальцы и говорит «вы-то, милые, вы-то ни в чём не виноваты». Мы помним, как он пишет, как он дружит с пауком, как он падает в обморок, и мы не желаем Цинцинната признавать куклой писательского воображения. Он для нас живой, точно так же он единственный живой в книге. Поэтому нам приходится сделать, вместе с Набоковым, единственно возможный и, к сожалению, неутешительный вывод — Цинциннат, безусловно, погибает и именно его смерть становится условием его освобождения. Потому что в мире, кото-

рый нарисовал Набоков, существа, подобные ему, могут существовать только на другом плане реальности, только вне жизни. Когда человек покидает мир, мы это хорошо помним по «Дару», у него словно открывается не один глаз, а все глаза, он словно начинает смотреть во все стороны, вырвавшись из клетки тела. И, безусловно, вот эта заветная набоковская мысль о том, что после смерти наступает другая реальность, которую он провидит иногда, потусторонность, о которой написано его последнее стихотворение, вот это, пожалуй, мысль наиболее важная. Не случайно герои романа «Ада» живут на некой планете Антитерра, где всё иначе, где другая география, другая физика, и они всё время обдумывают вопрос, существует ли Терра, существует ли Земля. Для героев Набокова очень важно, что существует второй мир, «о, поклянись, что до конца дороги ты будешь только вымыслу верна». Этот другой мир существует, но для того, чтобы в него попасть, Цинциннат обязан покинуть свою тюрьму, а тюрьма, это, конечно, более широкий образ земного существования.

Под конец нужно несколько слов сказать про Эммочку. Эммочка — прообраз Мариэтты из «Bend Sinister», прообраз Лолиты, конечно, и здесь впервые обозначена у Набокова одна из его заветных тем, очень важных тем, тема связи между педофилией и тюрьмой. Сколько бы ни говорили, что «Лолита» это роман педофильский, конечно, это антипедофильский роман, и в общем педофилия здесь не более чем метафора. Это метафора мании, которую можно победить, метафора соблазна, которому надо сдаться, и тогда наступит освобождение. Но освобождение не наступает, наступает ещё более глубокая тюрьма. Это, по Набокову, метафора всех революций — поддавшись соблазну, мы загоняем себя ещё глубже в подвал. В тюрьме пишется «Лолита», там оказывается Гумберт, в ещё более глубокую тюрьму попадает Цинциннат, попав к начальнику. Ну и, собственно, в «Bend Sinister» попытка Мариэтты соблазнить Круга заканчивается тем, что и сын Круга, и сам он оказываются в лапах у так называемых «гимназических бригад», сокращённо ГБ. То есть, по Набокову, тема соблазна и тема тюрьмы

очень тесно связаны. Те, кто надеется преодолеть соблазн, поддавшись ему, на самом деле загонят себя ещё глубже в клетку.

Замечательная мысль Набокова о том, что со временем Уайльд будет восприниматься не как эстет, а как сентиментальный сказочник, она применима и к нему самому. Конечно, «Приглашение на казнь» — произведение бесконечно эстетское. Но при этом нет у Набокова более страстного, более одинокого, более умоляющего текста. Я думаю, что одним из стимулов его появления было желание как-то задобрить судьбу, показав богу максимум своих способностей. Это вот, что ли, «посмотри, как я умею, и, может быть, теперь ты нас пощадишь». И действительно, после этой жертвы, которую он за три майских дня и ночи принёс, Вера благополучно родила. Сын родился прекрасным, и они спаслись, и успели потом уехать из Германии во Францию, из Франции в Америку. Набоков сумел отвести беду, написав самый страшный и самый откровенный роман о ней.

Можно сказать, что эта книга мрачна. Но пусть нас утешит эпиграф к ней, эпиграф из Пьера Делаланда, которого пришлось Набокову придумать: «Подобно тому, как глупец полагает себя Богом, мы считаем, что мы смертны». Это прекрасная мысль, и жаль, что этого мыслителя Набоков выдумал. Но **суть «Приглашения на казнь» безусловно верна, приглашения на казнь, которыми так щедро обставлена наша жизнь, — это приглашения к бессмертию.** И вот в этом замечательный оптимистический вывод Набокова.

**Тут поступил вопрос о том, в какой степени адекватен перевод «Приглашения на казнь», который выполнен Дмитрием Набоковым**

Ну, во-первых, он не совсем выполнен им. Он выполнен ими двумя. И именно Набокову принадлежит перевод названия, не Invitation to an Execution, а Invitation to a Beheading, «Приглашение к обезглавливанию», что для него очень принципиально, очень важно. Что касается качеств, достоинств этого перевода, пони-

маете, какие-то вещи там непереводимы. Например, «пробили часы, — четыре или пять раз, и казематный отгул их, перегул и загулок вели себя подобающим образом». Я был очень разочарован, узнав, что многие блистательные набоковские каламбуры в этом романе совершенно утрачены. Но это, понимаете, принципиальная набоковская установка. Он считал, что переводить надо точно, и поэтому многие созвучия, эти каламбуры — это его любимое развлечение — они утрачиваются, ничего не поделаешь. Вот точно так же утрачены в «Лолите», очень хорошо написанной по-английски, множественные прекрасные каламбуры, стишки, внутренние рифмы, а прибавленные очень немногочисленны и довольно дурного тона. Ну например, когда Гумберт лежит рядом с уснувшей Лолитой, он говорит: «Мне негде было преклонить голову (чуть не написал: головку)». Это каламбур, прямо скажем, гимназический, но он производит впечатление. В оригинале его нет, потому что в оригинале нет повода для каламбура.

В целом же надо оценить этот перевод как один из последних набоковских творческих подвигов, потому что донести так точно саму издевательски мрачную макабрическую атмосферу «Приглашения на казнь», конечно, Дмитрий Владимирович не смог бы в одиночку. Во время нашей с Дмитрием Владимировичем единственной встречи он недвусмысленно заметил, что всеми литературными талантами он обязан отцу.

«Большой день»,  
1935

**Мы** продолжаем рассказывать о русской литературе XX века, и сейчас мы поговорим о пьесе 1935 года, пьесе Владимира Киршона, год спустя поставленной, которая называлась «Большой день».

**Сама по себе эта пьеса не заслуживала бы отдельного разговора, потому что всё, что уцелело от неё на сегодняшний день, — это песня «Я спросил у ясеня», которую там поют на дне рождения главной героини.** Там она по сюжету влюблена в двух лётчиков, не может из них выбрать, и вот командир эскадрильи там эту песенку поёт. А по интернету широко гуляет информация, что написана она была для какой-то пьесы «День рождения». Никакой пьесы «День рождения» у Киршона нет, а есть у него пьеса «Большой день». И я, кстати, говорил с Тихоном Хренниковым, тогда и пожизненно, по-моему, руководителем Союза композиторов, делал с ним интервью про эту пьесу и про эту песню. Он был первым композитором, первым, кто создал для неё музыкальный вариант. Он напроць забыл свою песню, утверждал только, что у Таривердиева она получилась меланхолической, а у него была весёлой и чуть ли не застольной. Содержание пьесы самой, естественно, он забыл, потому что пьеса эта жила очень недолго.

Она была поставлена в 1936-м, а уже в 1937-м Киршон был арестован, а в 1938-м уже был заключён пакт, насколько я помню. То есть пьеса о будущей войне с фашизмом оказалась невостребов-

вана по двум причинам: автор арестован и вскоре потом расстрелян, а с главным врагом заключён пакт, и вся антифашистская пропаганда, по крайней мере в 1939—1940, сошла на нет. Поэтому после ареста Киршона и его расстрела пьеса гибнет по одной причине, а ещё год спустя — по второй. Между тем эта пьеса, которая практически не перепечатывалась и которая доступна сейчас только в крошечном издании 1936 года, маленькая такая книжечка для репертуарного театра, она являет собою довольно интересный пример. Поэтому я предпочитаю поговорить о ней, беря литературу 1935 года. В 1935 году в общем в литературе ничего особенно яркого не происходило. А вот об этом национальном гипнозе, о национальном неврозе и военном выходе из него, наверное, поговорить стоит.

Владимир Киршон, уроженец Нальчика, довольно интересная фигура, 1904 года рождения. Говорят (во всяком случае, как вы понимаете, при этом были очень немногие, а рассказывал Киршон эту историю неохотно), что приговор ему на самом деле прозвучал в 1931 году, на одной из многочисленных тогда сталинских встреч с писателями. Происходило это на горьковской даче в Горках, там писатели встречались со Сталиным, получали творческие указания. На одной из таких встреч приговорён, по сути, был Бабель. Бабель не рассказывал, из-за чего, а мрачно только повторял: «Я не понравился». И Киршон тогда же подошёл к Сталину и спросил: «Товарищ Сталин, я знаю, что вчера вы были в Московском Художественном театре и смотрели мою пьесу “Хлеб”. Я хотел бы узнать ваше впечатление». Сталин смерил его взглядом, Киршон был ростом ещё ниже Сталина, и ответил: «Не помню». — «Но ведь вы были там вчера!» — «Не помню. Вот “Коварство и любовь” смотрел в 11 лет, помню. А вашу пьесу смотрел вчера — не помню». Это хороший ответ, думаю, что выдуманый, потому что Сталин вообще был не шибко остроумный человек. Но ему приписывались тогда очень хорошие остроуты, например, знаменитый ответ на подобострастный вопрос Василия Ивановича Качалова: «Иосиф Виссарионович, я не хотел бы отдыхать



за границей, хотел бы отдохнуть где-то в СССР. Что бы вы посоветовали?» Сталин сказал: «Мой опыт подсказывает, Туруханский край». Это действительно прекрасный ответ, тем более что Сталин проводил там довольно много времени в ссылке, но думаю, что сам Сталин, опять-таки, был не настолько остроумен, чтобы так ответить подобострастному артисту.

Как бы то ни было, Киршон пострадал не столько за плохую драматургию, если бы Сталин расстреливал за плохие пьесы, это было бы ещё хоть как-то объяснимо, потому что на самом деле террор не имеет логики. Это тоже было бы ужасно, как сказал ему Пастернак в разговоре, нельзя сажать ни за плохие, ни за хорошие стихи, но тем не менее даже этой логики не было. Киршон был уничтожен за принадлежность к РАППу, и после его ареста, когда должен был состояться публичный суд над Киршоном, Елена Сергеевна Булгакова описывает в дневнике: «Всё-таки бог есть». А Булгаков ничего подобного не записывает, он не радуется, когда расправляются с его врагами, он понимает, что это делают те, кто ещё хуже его врагов. Вот в этом заключается ужас.

Киршон, конечно, был человек довольно противный, что там говорить. Дело даже не только в его кирпичной шее, как все вспоминают, и кирпичном лице, не только в его прошлом начальника уголовного розыска, не только в его рапповском подходе к литературе, а РАПП, как вы понимаете, Российская Ассоциация пролетарских писателей, называлась РАППством не без оснований. Потому что это подход к литературе не просто узкосоциальный, не просто вульгарно-классовый, это ещё и образцовое чутьё на всё хорошее, всё хорошее объявляется классово чуждым, а всё плохое своим, родным. Это особенно смешно, если учесть, что руководитель РАПП, Леопольд Авербах, никаким пролетарием не был близко, он был сын лавочника и в общем таким же лавочником он был по своему мировоззрению и сам, ничего героического за ним не числилось. Он был гениальный организатор чужой травли, вот что да, то да. Горький, кстати, очень любил Авербаха, отзывался о нём высоко. Похвалял он и Киршона.

**Киршон был в то время, в конце двадцатых годов, знаменем советской драматургии.** «Рельсы гудят», «Чудесный сплав», «Хлеб» — это репертуарные пьесы на родном материале, их противопоставляют «булгаковщине». Не Маяковского, не Вишневского, а именно Киршона, автора примитивных жизнерадостных «комедий», главным образом о том, как новые люди завоёвывают новые пространства. Это могут быть физики, а могут быть студенты, а могут быть строители железных дорог. Но «Хлеб», во всяком случае, самая известная его пьеса, она демонстрирует такое полное забвение законов драматургии, такое отсутствие элементарного психологизма, что говорить совершенно не о чем. Когда в шестидесятые годы Киршона начали переиздавать как репрессированного, никто его в театрах уже не ставил. Потому что эта драматургия обнаружила свою полную мертвечину. Вот Бабеля начали ставить везде, потому что «Закат» — это гениально сценичная пьеса, а Киршон, тоже, казалось бы, реабилитированный, лёг на полки и стал объектом для театроведческого изучения.

Я не хочу сказать, что все рапповцы были бездарны, более того, такие рапповцы, как, например, Афиногенов, автор «Страха», — замечательный драматург, безусловно. Но он, кстати, по какому-то странному совпадению был Сталиным пощаждён. Опять-таки не потому, что у Сталина был вкус, а может быть, потому, что и Афиногенов был плохим рапповцем, не особо жестоким, не особо последовательным. А вот Киршон — это боец. И как раз когда начинаются расправы с бойцами, самые идейные гибнут первыми. Когда система хочет ради создания террора, ради создания ужаса в стране, хочет начинать уничтожать массу, она начинает со своих, чтобы эти казни в глазах народа получили легитимность. Не с попутчиков начинает, а с рапповцев, чтобы все вокруг облегло и сказали: «Давно пора! Ну этих-то ну просто надо!» Вот это естественная реакция массы на уничтожение. Всегда начинают с плохих, а потом приходят за хорошими, и благо тем хорошим, которые не обрадовались вот этому уничтожению плохих.

Что касается собственно пьесы, она разрушает наше представление о том, что тридцатые годы были временем сплошного насильственного ликования. Это, конечно, пьеса жизнерадостная, но это тревожное, в душе довольно мрачное сочинение, в основе своей. «Большой день» состоит из двух актов (вот тут, собственно, открыт будущий принцип фильма «Экипаж»), в первом акте нормальная жизнь, нормальная воинская часть, в ней свои страсти, свои разборки, если угодно, своя влюблённость двух лётчиков в одну красавицу. А параллельно происходит страшное нагнетание напряжения — фашисты в любой момент готовы на провокацию. Это же стало потом темой шпановского «Первого удара», который тоже был немедленно упразднён. Обратите внимание, и фильм «Если завтра война» на экраны, строго говоря, и не вышел, потому что в 1938, 1939, 1940 годах уже не принято говорить о том, что, если завтра война, мы отрицаем это как провокацию. Но не надо забывать и о том, что все тридцатые годы прошли как время большого невроза, не просто большого террора, а страшной невротизации населения, постоянной мании врага. Философия осаждённой крепости, враг готов напасть в любую минуту, мы, конечно, победим, мы, конечно, его размажем, но он уже рядом, вот он сейчас с нами.

И надо сказать, что Киршон подсознательно выболтал главную тайну. Ведь Сталин полагал, и я, кстати, здесь вполне солидарен с суворовской трактовкой, что будет некая провокация на границе, реальная провокация или инициированная Сталиным же, которую он потом обернёт в свою пользу, успев напасть первым. Я действительно думаю, что этот красный конверт, который надлежало вскрыть в момент «Ч», по всей вероятности, содержал инструкции на случай этой провокации.

Но действительно, и у Шпанова, и у Кирсона всё развивается по общему сюжету. Сначала провокация на границе. Потом наши лётчики немедленно отвечают. Потом восстаёт немецкий пролетариат, потом к нему присоединяется всемирный, и большой день — это день нашей победы. В чём нехитрая мораль этой

пьесы? Да, сегодня мы люди не без недостатков, сегодня у нас есть и свои карьеристы, там есть свои карьеристы, это ещё до теории бесконфликтности, сегодня у нас есть, может быть, и не очень хорошие лётчики, сегодня у нас есть и проблемы с любовью, личные проблемы. Но когда страна позовёт, наше сегодняшнее положение будет сразу навсегда искуплено, наш невроз будет разрешён. Мы войдём в Берлин. Большой день — это день победы всемирного труда над всемирным фашизмом.

Почему эта пьеса была нужна, почему она была так мегапопулярна? Почему её поставили и год держали на сцене все практически советские крупные театры, а потом она так же стремительно исчезла? По двум причинам. Во-первых, население нуждалось в оптимизме, потому что, как вы понимаете, военный невроз, он не может быть тотально убедителен. Некоторые всё равно думают, что война — это и кровь, и огромные жертвы, и, может быть, надо делать всё, чтобы её избежать. А тем не менее война, как это ни ужасно, — это единственная легитимация для сталинского режима. Без террора не будет повиновения, а без войны не будет террора. Нам совершенно необходимо знать, мы — последний оплот гуманизма в Европе. Мы последний остров, пусть красный остров, но последний остров здравомыслия среди стремительно коричневеющего мира. В Америке в этом убеждены, там Великая депрессия и кризис, все едут к нам строить нашу индустриализацию. В этом убеждены в Европе, на которой фашизм лежит уже клеймом, и вся Франция скоро будет под этим же сапогом, а вся Италия под ним с двадцатых годов, а вся Германия вообще забыла, что она родина Гейне. **И когда мы смотрим на мир 1935 года, мы действительно понимаем, да, пьеса Киршона отражает ту картину, которая существовала в умах большинства. Единственное приличное, что осталось в мире, — это Советский Союз. Война спишет всё.**

И вот первым, кто это почувствовал, первым, кто об этом написал, был Киршон. Он с поразительной интуицией, свойственной примитивным натурам, потому что у сложных натур есть ум, а у примитивных только интуиция, только шаманство, с этой интуицией,

свойственной примитивным, он уловил — да, пьеса о войне сейчас совершенно необходима. Потому что невротизация населения — единственный залог того, что оно будет спокойно и дальше лопать всё: расстрелы, аресты, подозрения, изгнание, чистки, ссылки — всё, что угодно. Всё это можно оправдать только войной.

И как Киршон всегда был утопистом, начиная с первой своей пьесы, написанной в Гражданскую, 18-летним мальчиком, «Как они кончат» она называется, точно так же он остаётся утопистом и в 1935 году, абсолютно уверенный в том, что война приведёт к торжеству коммунизма во всём мире. Люди тридцатых годов, как и люди двадцатых, это утописты глобальные, и они верили, свято верили в то, что когда-нибудь добро победит во всепланетном масштабе. Они верят в то, что возможна антропологическая революция, вот ещё за это Сталин их так ненавидел. Потому что Киршон, в общем, ленинская гвардия, это мальчик-идеалист, который в двадцатые годы свято поверил в новый мир. Вот от этих идеалистов, отвратительных, кто спорит, но они лучше всё-таки, чем циники, от этих идеалистов мир был избавлен во время большой сталинской зачистки. Потому что для Сталина сама мысль о том, что возможны новые люди, эта мысль для него неприемлема. Люди для него — колёсики и винтики, ничтожества, часть стада, колосья в поле, мыслящий тростник, но ни в коем случае не те герои, которые действуют в «Чудесном сплаве», в «Большом дне» и даже в «Рельсы гудят». Это не хозяева страны, это рабы страны, и именно поэтому Киршон был ему ненавистен. Вот, может быть, кстати говоря, поэтому я и думаю о нём сегодня без ненависти и без булгаковского презрения, а думаю, если хотите, с состраданием, со снисхождением, потому что всё-таки люди, уничтожаемые в тридцатые годы, одним важным признаком обладали, по одному признаку они отличались. Это были люди, которые верили в антропологическую революцию. И этим они были опасны, и этим они были уязвимы. Потому что уцелеть мог тот, кто смотрел на мир по-сталински или по-булгаковски, без особенных иллюзий.

**Естественно, возникает вопрос, а почему же, собственно говоря, Рязанов неожиданно взял в фильм «Ирония судьбы» вот эту песенку Киршона?**

Я несколько раз с Рязановым говорил и никогда не мог у него добиться ответа. Я вообще хорошо его знал, грех сказать, я не был другом его, конечно, но я был допущен в дом всё-таки, я с ним разговаривал. Он говорил, ну просто вот он узнал эту песню, помнил её, кстати, эта песня ушла в народ довольно быстро. Хотя самой пьесы не было, но песню пели. Он её помнил ребёнком ещё с конца тридцатых годов, он знал, что её и в сороковых певали как-то, в общем, она не погибла. Это хренниковская песенка, которая таким образом ушла в народ. Никаких других стимулов взять этот текст у Рязанова не было. Но я теперь думаю, что это действительно неплохое произведение. Знаете, как все поэты, относящиеся к своему творчеству не слишком серьёзно, Киршон писал хорошо. Он себя поэтом не считал, хотя в каждой пьесе у него есть песенка.

Тут же в чём дело, есть два поэтических текста, которые в этом фильме, «Ирония судьбы», спасены из полного забвения. Один — это «Баллада о прокуренном вагоне», автором которой был совершенно забытый Александр Кочетков, хотя он был автором прекрасной драмы в стихах «Рембрандт», хотя у него штук сто неплохих стихотворений. Но вот всероссийски знаменитой в тридцатые годы стала ещё до самиздата всякого передаваемая из уст в уста «Баллада о прокуренном вагоне». Это такое стихотворение о большой железнодорожной катастрофе тридцатых годов. «Нечеловеческая сила в одной давилъне всех калеча», помните, да, «и никого не защитила в дали обещанная встреча, и никого не защитила в дали махнувшая рука». Такое бесконечно грустное стихотворение, очень известное, оно вошло даже, как ни странно, в Библиотеку всемирной литературы, в том советской поэзии. Оно было спасено, реанимировано Рязановым, который его знал. До этого Кочеткова забыли совершенно. И вот второй такой текст —

это киршоновская песенка, которую тоже уже совершенно забыли. Но у Рязанова была одна такая благородная мысль — он верил, что каждый фильм должен иметь свою популярность, Рязанов ненавидел эту популярность, ему хотелось снимать элитное кино, но каждый фильм должен, раз уже это популярное массовое произведение, он должен спасти от забвения кого-то. Вот так он вытащил, например, из забвения стихи Цветаевой, которые знали тогда, ну, 5% читательской аудитории. Так он спас от забвения очень хорошее стихотворение Ахмадулиной, потому что у Ахмадулиной известны были только те стихи, которые стали песнями. Одна из них знаменитая «Не знаю я, известно ль вам», из «Достояния республики», «Я этим городом храним», помните, да? Тоже фильм забыт начисто, хотя это лучшая роль Миронова, а песню знают все. Точно так же и песенка из «Иронии судьбы», не самая лучшая, «Моих друзей прекрасные черты» — это стало темой всех школьных сочинений. Хотя на самом деле у Ахмадулиной есть гораздо более талантливые тексты. Вот Рязанов просто Киршона спас, потому что, если бы не Рязанов, это имя вообще было бы поглощено тьмой.

Естественно, вы можете спросить, неужели он был совершенно бездарным драматургом? И если так, почему его хвалил Немирович-Данченко? Немирович-Данченко, во-первых, был человеком весьма посредственного вкуса. Он искренне совершенно считал, что Чехов прекрасный, конечно, писатель, но Потапенко тоже прекрасный писатель, и вообще, как писатель, Чехов один из многих замечательных беллетристов, вот драматург он — каких не было. Кроме того, почему бы Немировичу-Данченко в двадцатые годы не похвалить Киршона, если театру лихорадочно нужно искать какой-то современный репертуар, а всё остальное ещё хуже. Понимаете, вы бы почитали те пьесы, которые писали в те годы. Мы об уровне тогдашней драматургии судим по Булгакову и максимум, может быть, по «Бронепоезду 14-69» Иванова. Но если вы посмотрите средний уровень тогдашней драматургии, например, пьесу Третьякова «Хочу ребёнка» или «Рычи, Китай», на этом фоне вам

покажется, что Киршон ещё очень и очень ничего. И кстати говоря, многие современные авторы, которые кидаются выполнять социальные заказы, они на уровне Киршона тоже абсолютные бездари. Потому что Киршон, в этом его отличие, верил, и его письма Сталину с просьбой спасти, реабилитировать, письма эти проникнуты глубочайшей любовью и глубочайшей тоской, и читать их мучительно. Вот почему я думаю, что этого человека нужно вспоминать и с презрением, и с благодарностью, и в каком-то смысле с глубочайшей жалостью.



«Белеет парус одинокий»,  
1936

Рассказываем мы на этот раз о 1936 годе. Дело в том, что в 1936 году русская литература, вступая во вторую половину тридцатых, впервые нащупала идеальный способ обходиться без актуальности, без прямых описаний современности. Валентин Катаев ещё в 1933 году сказал Надежде Мандельштам: «Теперь нужен Вальтер Скотт». Действительно, процвела в это время проза детская и проза историческая. О современности написана в это время единственная книга, я имею в виду прозу реалистическую, а не соцреалистическую, — это повесть Лидии Чуковской, о которой мы ещё поговорим в свой черёд, «Софья Петровна». Все же остальные обращаются либо к живительным источникам собственного детства, либо к спасительной российской и зарубежной истории. Появляется множество книг о героях прошлых революций, появляется историческая драматургия, появляются книги о соединителях русской земли и борцах за её независимость против Батыя, короче говоря, **русская проза надолго уходит либо в детство, либо в историю.**

И вот синтезом исторических и детских экзерсисов представляется самая популярная книга Катаева, классическое его произведение «Белеет парус одинокий». Впоследствии Катаев, думая развить сказочный успех первой части, приписал к ней ещё три. Сначала четвёртую «Волны Чёрного моря», где герои борются в

одесских катакомбах. Если что-то живое ещё было в этой четвёртой части, то после партийной критики он её переписал начисто и убил последние ростки чего-то человеческого и симпатичного, и в результате «За власть Советов», они же «Катакомбы», стали самым неудачным его произведением. Потом он написал «Хуторок в степи» — прямое продолжение «Паруса», где Петя и Гаврик уже подростки, а последним, уже в шестидесятые годы, — «Зимний ветер» — воспоминания об Одессе 1918 года, в которых из-за бесчисленных умолчаний опять-таки получился волшебный синтез настоящей любимой им Одессы и чудовищной советской фальшивки. Поэтому «Белеет парус» остаётся самым удачным сочинением из всей тетралогии. В Одессе стоит памятник Пете и Гаврику — это, наверное, самый большой катаевский литературный успех на родине.

Конечно, впоследствии блистательная поздняя проза Катаева, иногда скандальная, как «Алмазный мой венец», иногда пронзительно яркая и изобразительно беспрецедентно точная, как «Волшебный рог Оберона», она немножко заслонила Катаева тридцатых годов. Но тем не менее **для советского читателя 1936 года «Белеет парус» был каким-то глотком черноморской свежести, каким-то удивительным подарком судьбы.**

Надо сказать, что Катаев вообще с этой повестью входит в зрелость, он обзавёлся наконец постоянной семьёй. После не слишком удачного первого брака он очень удачно и счастливо женился на совсем молоденькой Эстер Катаевой, которой и посвящена эта повесть. Эстер мне в интервью рассказывала, 60 лет спустя, как Катаев читал ей каждую новую главу «Паруса» и как она восхищалась этой вещью. Надо, кстати, сказать, что она вызвала и восхищение Бунина. Бунину, катаевскому учителю по Одессе, не очень-то нравились его сочинения двадцатых годов, «Время, вперёд» он вообще не прочитал. А вот «Белеет парус» он встретил восторженно, покрыл восклицательными знаками на полях и передал Катаеву «Жизнь Арсеньева» от учителя через друзей с очень лестной надписью.

То есть это, наверное, единственный случай, когда Катаеву удалось в советское время, да ещё и при Сталине, протащить каким-то образом в печать, реализовать самые ценные стороны своего дарования. Во-первых, это несравненный пластический дар. Катаев — гениальный описатель. Он всю жизнь завидовал Набокову, признавался, как жаждет его душа повторения этого феномена, но на самом деле этот феномен вполне удавался и ему. Некоторые описания из «Паруса», например бычки на Привозе, или поразительная вода-фиалка, о которой мечтали все читатели, или последний день в экономии, когда с началом осени Бачей уезжают в Одессу, и Петя смотрит, когда ныряет с открытыми глазами, последний раз смотрит на чудеса подводного мира перед отъездом в город. Это всё врезается в память мгновенно. Эта повесть написана с таким восторженным аппетитом к жизни, с такой памятью на мельчайшие детали, с таким мастерством в передаче запахов, оттенков, самого одесского воздуха, потому что Одесса действительно состоит из совершенно особенных примет. Это, пожалуй, пример самой гибкой, самой пластичной, самой точной прозы во все тридцатые годы.

Обратим внимание на то, что вообще с пейзажами у советской литературы не очень хорошо обстоит дело. Там, как в классической пародии, пели птицы, шумели деревья, а в подвале в это время шёл Третий съезд РСДРП. Изображение пресловутой действительности в её революционном развитии совершенно не позволяло полюбоваться как следует женским лицом, одеждой, пейзажем. А вот Катаев умудрился написать повесть, которая полна детских примет счастья. Последняя такая счастливая вещь — это, наверное, «Детство Никиты» Алексея Толстого, написанное за 14 лет до того.

Вторая удивительная особенность катаевского творчества — он, начиная с детских лет, когда он с таким жадным вниманием читал похождения Пинкертона или Холмса, любит сильный авантюрный сюжет. Поздняя его проза в достаточной степени бессюжетна, разбита, но даже в «Траве забвения» есть замечательное,

яркое и сильное повествование о Клавдии Зарембе, девушке из совпартшколы, которая сдаёт чекистам своего друга, белого офицера, и этот сюжет запоминается лучше всего остального. Точно так же и «Уже написан Вертер», самая знаменитая поздняя повесть Катаева, это тоже повесть с ярким и сильным сюжетом. Катаев — замечательный фабулист, замечательный строитель динамичных фабул, он очень любит погони, поиски, приключения. Кстати, примыкающая к тетралогии повесть «Электрическая машина», которую Катаев написал во время войны, чтобы отвлечься от её ужасов, она тоже сюжетная и тоже крайне динамичная. Он вообще хороший рассказчик.

И поэтому он сумел придумать для «Белеет парус» такой романтический, авантурный, исторический сюжет. Конечно, идеологически очень выверенный, потому что там матроса Жукова, матроса с «Потёмкина», прячут на протяжении всей повести, и выхаживает его дедушка Гаврика, Гаврика Черноиваненко. И дедушка, замечательный одесский рыбак, он там представитель простого трудового народа, носитель его мудрости и стойкости. Но невзирая на всю ходульность дедушки и такую же ходульность матроса, вся эта фабула со шпиком, который матроса преследует, с прятками, со всей динамикой восстания 1905 года на «Очакове», которое тоже там присутствует фоном, всё это создаёт в повести очень напряжённую, очень динамичную картинку. «Очаков» и «Потёмкин», эти два главных названия 1905 года, для молодого Катаева много значили. Я бы погрешил, наверное, против истины, если бы сказал, что вся эта революционная история подвёрстана к повести на живую нитку.

Катаев действительно успел послужить и у красных, и у белых. Его путь в революцию был достаточно непрост. Приходится признать, что революционная утопия и его, и всех южан — Олешу, Багрицкого — в какой-то момент захватила. И Катаев искренне был предан советской власти, чего уж там говорить. В «Траве забвения», когда ему, классику, уже всё было можно, он достаточно скептически отозвался о выборе Бунина, который за чечевичную

похлебку эмигрантской свободы продал Родину и революцию. И он никогда не понимал этой бунинской ненависти к новизне и бунинской привязанности к прежней России. Да, **«Белеет парус» вполне революционное произведение, полное памяти, и довольно светлой памяти, революционных предчувствий.** В конце концов, ну что мы будем лгать, вся Одесса в 1905 году сочувствовала «Очакову» и «Потёмкину». Сколько бы мы ни видели потом трагических свидетельств о русской революции 1917 года, о том, как ужасна была в Одессе Гражданская война, о том, как через город прокатывались то русские, то интервенты, тем не менее, как бы мы ни относились к этому всему, мы должны признать, что революционная сторона «Паруса», она в общем искренняя, светлая и ничуть не натужная.

Потому что матрос этот, Жуков, достаточно обаятельный герой, при всей своей правильности, да и, в общем, для детей, как это ни странно звучит для сегодняшней литературы, для детей как-то естественно желание прятать преследуемых. Ну посмотрите, сколько этого в литературе. У Грина, например, «Сто вёрст по реке», когда две девушки прячут беглого каторжника. Сколько этого у Бруштейн, в «Дорога уходит в даль», когда гимназисты помогают подпольщикам. Для ребёнка естественно помогать тому, кого все преследуют. Не важно тут, революционный он матрос, контрреволюционный, если за ним гонится шпик, естественно прятать его от шпики. Вот то, что Петя и Гаврик прячут Жукова, романтического Робин Гуда революции, это очень естественно вписывается в ткань повести.

Третий неперемный аспект — Катаев вообще большой мастер изображения подростковой любви. Самая удачная его книга на эту тему, я думаю, это «Юношеский роман моего старого друга Саши Пчёлкина, рассказанный им самим». Пчёлкин — это постоянный псевдоним Катаева в его поздней прозе. «Юношеский роман» — это история его армейской службы в 1914 году и переписки с тогдашней его лиловоглазой любовью. Катаев всегда вспоминает о своей первой любви, гимназистке Наде Заря-

Заряницей, которая, кстати, гибнет, естественно, в «Вертере», расстрелянная в качестве заложницы. Но у Катаева вообще дар изображения подростковой страсти, подросткового чувства. Зрелая любовь, она не так ему удаётся. Почему? Наверное, потому, что вообще он силен во всём, что касается подростковой памяти, свежей, острой. Вот он любит, когда всё в первый раз, это свежесть и острота впечатлений. Он помнит свой первый Париж, а не свой Париж шестидесятых, он помнит первую свою Одессу, Одессу до 1918 года, а поздняя Одесса, Одесса тридцатых-сороковых годов, оставляет его, в общем, равнодушным. Он человек, влюблённый в собственное детство, потому что главная катаевская тема, как и бунинская, кстати, это быстротечность времени, бесследное исчезновение всего. Помните, как замечательно было в «Траве забвения»: «...Московское время десять часов... В эфире эстрадные мелодии... Неужели всему конец?» Вот этот стык воспоминаний радийного объявления и страшных мыслей о смерти, в этом весь Катаев. Отсюда такая невероятная острота, острота всех впечатлений, всё происходит в соседстве смерти. И «Белеет парус», это вещь, пронизанная ностальгической памятью о самом впечатлительном, самом резком возрасте. Поэтому там, естественно, появляется тема любви. И эта девочка Мотя, в которую Петя Бачей влюблён поначалу несколько снисходительно, он просто ею так высокомерно интересуется, эта девочка из простых, а он, как-никак, всё-таки дворянский учительский сын. И разговаривает он с ней пренебрежительно, хрипло, как ему кажется, должен юноша разговаривать с девочкой, а Мотя, наоборот, говорит неестественно тонким голосом: «Мальчик, хотите, я вам покажу русско-японские картины?» Но вот это всё упоение первым чувством, в главе «Любовь» оно выражено, конечно, с невероятной силой. Кто из нас не был влюблён в 10–12 лет? И надо вам сказать, что по сравнению даже со всеми эротическими переживаниями тинейджерства вот эта первая, вполне ещё безгрешная любовь, с полным обоже-ствлением объекта, она была такой острой, жгучей и сильной, что мало что можно из наших воспоминаний поставить рядом

с этим. И конечно, «Белеет парус» с этой стороны подростковой жизни коснулся.

Почему эта вещь имела такой оглушительный успех? Первая причина, конечно, в том, что она увлекательна, ярко написана, это очень хороший язык. Это великолепная классическая южнорусская школа, которая дала действительно и Олешу, и Гехта, и Бондарина, и Ильфа с Петровым, первоклассных прозаиков двадцатых-тридцатых годов. Это был свежий черноморский ветер, который подул в затхлую пресную стихию русской прозы. С одной стороны, пришли замечательные дальневосточные, сибирские авторы во главе со Всеволодом Ивановым, а с другой — вот эти одесситы, которые свою черноморскую соль принесли в пресное болото русской жизни. Конечно, гигантский десант, который приехал вслед за Катаевым, во главе с его братом Евгением Катаевым, более известным как Евгений Петров, во главе с Багрицким, Зинаидой Шишовой и прочими, это, конечно, чрезвычайно мощная инъекция жизнелюбия. Но проблема в том, что полюбили-то эту вещь не только за черноморскую яркость и не только за её одесское веселье. Помните, как там мадам Стороженко торгуется на Привозе за бычков, которые ей Гаврик приносит, и так далее. Это не главная причина. Главная причина та, что среди вымороченной и совершенно дикой реальности тридцатых годов вдруг повеяло какой-то нормой. Ведь детство — это здоровье, об этом Пастернак замечательно сказал: «О детство! Ковш душевной глубины». Вот этой душевной простотой и здоровьем, этой нормой повеяло на людей тридцатых годов. Что такое тридцатые годы? Это либо истерическое созидание, патологическое, тот же Катаев весело написал «Время, вперёд!», надо сказать, довольно резкое произведение. Это, с другой стороны, уже мания преследования, уже первая волна террора в 1934 году прокатилась, уже страх стал главной эмоцией. И вдруг среди этого расцвела такая счастливая вещь, такой остров счастья. Поэтому Катаев немедленно, в одночасье, сделался самым популярным детским и молодёжным писателем. Потом он написал детскую повесть «Сын полка», потом

“

«Белеет парус одинокий» — это повесть не о революции и не о возмужании. О том, какой богатой, разнообразной, полной удивительно сложных и прекрасных вещей была Россия в канун катастрофических событий.

”



подростковую «Поездку к морю» — о том, как он везёт своих малолетних детей в Одессу. Всё начало постепенно в прозе Катаева несколько инфантилизироваться. Почему так вышло? Да, кстати говоря, и большинство его рассказов сороковых годов, исключая самые страшные, об одесской оккупации, они тоже очень инфантильны, очень детские. Почему так произошло? А он понял, где можно отсидеться.

Детская литература, это была та ниша, в которой спасались обэриуты, между прочим, Введенский, Хармс, Заболоцкий. Это была ниша, куда пытался укрыться Мандельштам, хотя у него детские тексты не получались совсем. Это, конечно, спасение Гайдара, хотя Гайдар по природе своей взрослый писатель, начинал он с абсолютно взрослых произведений. Но он понял, что сейчас о серьёзном можно говорить только с детьми, так появилась «Судьба барабанщика», полная умолчаний, косвенных и прямых, но всё-таки единственная повесть о терроре, написанная в 1938 году и невзирая на все препоны дважды остановленная в печати, но напечатанная. То есть детская литература становится каким-то таким вторым фронтом, если угодно, какой-то запасной, засадным полком, где можно в случае чего функционировать, обходя большую часть традиционных запретов.

Конечно, «Белеет парус одинокий» это повесть не о революции, и не о возмужании, и не о том, как гласила советская аннотация, не о том, как мальчик сталкивается с непростой социальной реальностью десятых годов. Конечно, она не об этом. Она о том, каким прекрасным, сложным, разным городом была Одесса. О том, какой богатой, разнообразной, полной удивительно сложных и прекрасных вещей была Россия в канун катастрофических событий. Эта катастрофа всполохами, отблесками уже присутствует в повести. И тем разительнее сцены мирного счастья, сцены купания, сцены выхода в море на шаланде. И вот эти брызги, этот ветер, эта свежесть, это ощущение юности, это и есть, пожалуй, самое ценное. Да, катастрофа уже бродит рядом, но жизнь в последний миг перед этой катастрофой расцветает ярко, как никогда. Вот это и обеспе-

чило катаевскому «Парусу» бессмертие, и даже сейчас, когда дети очень неохотно читают советскую прозу. Они с наслаждением читают эту вещь, может быть, потому, что сполохи катастрофы бродят и по нашим временам.

**Вот здесь вопрос о том, легко ли  
эта вещь была напечатана**

А Катаев вообще, надо вам сказать, уникальный автор. Он с цензурой не сталкивался никогда. У него не было вещей, лежащих в столе. После нескольких ничтожных правок был напечатан абсолютно авангардный «Святой колодец». Но Катаев-то ведь не дурак был, он впервые свою мовизскую технику, свою новую, такими розановскими абзацами, строфическую прозу опробовал не на чём-нибудь, а на повести про Ленина «Маленькая железная дверь в стене». После этой повести, очень, кстати, хорошо написанной, после этой повести о парижском быте Ленина мовизм прохилял, и в этой манере уже можно было писать всё, что угодно, хоть «Траву забвения». Единственный раз, когда Катаев столкнулся с цензурой, это «Уже написан Вертер», потому что эту повесть, которую решил напечатать только «Новый мир», потом очень долго не переиздавали и даже отказались включить в катаевский итоговый десятитомник. Но поскольку она была уже напечатана, это никому особо не мешало. Почему она была напечатана, сам Катаев рассказывал не без юмора. Вообще весь авангардный Катаев напечатан «Новым миром». А почему эта вещь появилась, объяснить очень просто. Журналу надо было спасти репутацию после появления там автобиографических повестей Леонида Ильича Брежнева, которые, в общем, можно было напечатать только в припадке дикой сервильности. Писал их Аграновский, печатал в результате Наровчатов, а как бы в компенсацию за это журналу разрешено было напечатать несколько авангардных вещей, а именно: абсолютно авангардный и совершенно по тем временам дико смелый формалистский роман Михаила Анчарова

«Самшитовый лес», не менее смелое сенсационное произведение Владимира Орлова «Альтист Данилов», ну и «Уже написан Вертер», который, как я помню, вызвал абсолютный шок при своём появлении. Но, слава богу, вещь была написана с достаточным количеством формалистических вывертов, чтобы главное, Троцкий, её антитроцкистская направленность, страшный образ Наума Бесстрашного, в котором узнаётся Блюмкин, чтобы всё это было не замечено массовым читателем. Массовый читатель заметил формалистические выверты, а суть абсолютно прошла мимо его внимания. И в этом смысле Катаев учит нас многому ещё и как блистательный конспиролог.

Так получается, что мы должны взять для анализа произведение, написанное за пределами Советского Союза, но относящееся, безусловно, к русской литературе, столетие которой мы и пересказываем. Речь идёт о «Повести о Сонечке», которую Марина Цветаева писала летом 1937 года после, наверно, самой большой катастрофы в своей эмигрантской жизни.

Вскоре после отъезда Али на родину в 1937 году вовлекается в настоящий террористический акт Сергей Эфрон. Он должен настигнуть и наказать раскаявшегося резидента Игнатия Рейсса. Рейсса убили. Эфрон его не убивал, по разным версиям, он либо был шофёром в этой операции, либо просто свидетелем. Но как бы то ни было, Сергей Эфрон впервые был повязан, впервые принял участие в кровавом деле. Довольно скоро после этого ему пришлось бежать. Вслед за ним в 1938 году пришлось и Цветаевой пережить абсолютное изгойство в эмиграции и в конце концов покинуть Францию.

«Повесть о Сонечке» начата в 1937 году. Цветаева год работала над этой прозой, закончила её летом 1938 года, непосредственно перед отправкой в Россию. В «Повести о Сонечке» две части, как говорила Анна Саакянц, это самая большая и самая романтическая проза Марины Цветаевой, можно сказать, роман. Как большинство советских писателей в 1936—1939 годах, в этот страшный промежуток большого террора, отвлекаются от реальности, вспоминая своё

детство, так Цветаева отвлекается от кошмара своего положения, от своего одиночества — она спасается воспоминаниями о самом счастливом своём времени, о 1918—1920 годах, воспоминаниями о Сонечке Голлидэй.

Я сразу хочу отместить все эти идиотские спекуляции на тему того, что Цветаеву и Софью Голлидэй связывали эротические отношения. Цветаева вообще к эротическим отношениям, исключая счастливое физиологическое совпадение с Родзевичем, относилась с некоторым чувством неловкости. Для неё это всегда такое ощущение: мы попали в неловкую ситуацию, надо это сделать, давайте скорее это сделаем, а потом уже перейдём к тому, что действительно интересно, — к разговорам, поцелуям, романтической влюблённости.

Софья Голлидэй очень мало, на мой взгляд, связывается в сознании нормального человека с телесностью, это такой эльф. Любовь Цветаевой к Сонечке — это не любовь старшей опытной женщины к молодой и неопытной, это любовь человека к фее, неземному созданию. У Сонечки Голлидэй тоже бывают влюблённости, детские, подростковые. Они всегда сводятся к поцелуям, запискам, переглядыванию. Это чистый романтизм, абсолютно лишённый каких-то признаков вещественности.

Что интересно в молодёжи 1918—1919 годов в Москве, они, конечно, книжные дети, они воспринимают революцию как Великую Французскую революцию, это сбывшаяся живая историческая картина. Она абсолютно независима от быта, потому что быта нет, они не устаивают его. Цветаева говорила: «Мой девиз по отношению к обществу: — *Ne daigne* — т. е. не снисхожу». Они не снисходят до мелочей, до собственных красных рук, до необходимости самим растапливать печь и где-то добывать дрова для этой печи, до мёрзлой картошки.

Цветаева приводит иногда, даже страшно сказать, смешные, трагифарсовые эпизоды, когда молодая романтическая девушка едет в деревню за картошкой. Какие-то жалкие вещички, которые она везла на продажу, бабе, продающей картошку, не понравились.

Она сказала: «У тебя зуб золотой, если выковыряешь, я тебе за него отдам картошки, сколько унесёшь». Девочка выковыряла эту коронку и действительно набрала столько, что не могла поднять. Баба, глядя на это, равнодушно ей сказала: «Ну отсыпь». Цветаева всё это излагает в своих дневниковых записках того времени, в очерке «Мои службы», в огромных записных тетрадях, но это всё не составляет сущности эпохи. Это в лучшем случае смешно, достойно насмешки.

**По большому счёту главное содержание в это время — чистая жизнь духа, потому что быт умер, жизнь перестала продолжаться в своих обычных формах, она перешла в формы чисто духовные.** Чтение, постановки каких-то романтических драм в студии Вахтангова, сочинение стихов, влюблённости в романтических стариков (Волконский) или божественно красивых юношей (Завадский), сочинение романтических драм, которые не могли быть поставлены, потому что, как сама Цветаева повторяла вслед за Гейне, «поэт неблагоприятен для театра», но тем не менее это великолепные драмы с разговорным живым стихом. Единственная более или менее удачная попытка их поставить — когда Евгений Симонов ставил их уже в 1980-е годы в Вахтанговском театре с Юрием Яковлевым в роли старого Казановы, и то это был спектакль с огромной долей условности. Цветаева не годится для театра потому, как она сама говорит, что театр — это прямой взгляд, а она привыкла либо опускать очи долу, либо возводить их горе. Но тем не менее сочинение романтических драм — в это время её любимый отдых от чудовищного быта.

Многие вообще назовут кощунством и её сочинительство в то время, и её отношения с Сонечкой. «Как, у тебя только что умерла дочь Ирина!», дочь, которую она была вынуждена отдать в приют, она сама об этом написала: «Старшую из тьмы выхватывая — младшую не уберегла». Это, конечно, катастрофа в цветаевской жизни. Но, во-первых, она всё-таки спасла Алё. Вероятно, спасти двух детей в тот момент было выше её возможностей.

Во-вторых, дети, жизнь, спасение, службы, деньги — всё это тот фон, который существует помимо. **Основная жизнь Цветаевой в то**

**время — безумная, вдохновенная, последняя романтика советской революции.** Сколько бы мы ни говорили о том, что всех этих детей, последышей Серебряного века, русская революция убила, давайте не забывать о том, что перед этим она их всё-таки создала. Она в огромной степени создала всё это поколение. Это то, что в Петербурге — Петрограде — Ленинграде было последним поколением гумилёвской «Звучащей раковины», такие люди, скажем, как сын Корнея Николай Чуковский, или Нина Берберова, или замечательно глупый и бесконечно трогательный Нельдихен. А в Москве это Павлик Антокольский, молодой поэт, который стал учеником Цветаевой и её любимым собеседником, это Володя Алексеев, в котором нет никакого творческого начала, а есть бесконечная чуткость, внимание и любовь к чужому дару.

И есть Сонечка Голлидэй. Наверно, это самый пленительный женский образ у Цветаевой. Что такое Сонечка? Нам остались от неё три-четыре фотографии, одна крупная. Мы знаем, что это очень милая — назвать её красивой как-то трудно — маленькая, очень инфантильная девочка с неправильным нервным лицом, героиня, похожая на любимых нервных подростков из типа Неточки Незвановой. Она и занималась в основном тем, что читала на концертах «Белые ночи». Вообще ранний Достоевский и его цитаты пронизывают «Повесть о Сонечке».

Она не бог весть какая актриса, она хороша как чтица, она и была чтицей всю жизнь, потому что играть она не умеет, не умеет быть другой, перевоплощаться. Она такая, какая она есть. Удивительная штука: в этой повести видны не только прелестные и притягательные черты Сонечки, но и её некоторая моветонность, актёрское дурновкусие, актёрская фальшь, постоянная игра, а без этой игры никак не выжить, потому что это её вечная самозащита. Видна не только её отвага и любовь к Марине, но и кокетство, и трусость, и совершенное неумение жить — не только в бытовом смысле. Она не умеет ладить с людьми, она эгоцентрична. Инфантилизм приятен в ребёнке, а в человеке взрослом (Сонечке в этот момент всё-таки уже 24 года) он зачастую раздражает.

“

Отношение к революции очень простое — она с омерзением относится к советской идеологии, не принимает никакого марксизма, но буря, которую подняла эта революция, но состояние, которое вызвала революция, для неё прекрасны.

”



Цветаева, изображая всё это, абсолютно честна. Мы понимаем, что эта девочка не самого хорошего вкуса. Да, девочка-циркачка из французского циркового балагана, которая, может быть, чересчур легко относится к увлечениям и связям, которая ничего не умеет, кроме своего ремесла, которая не устаивается думать о людях, потому что ей всегда не до них. Да, она безумно эгоцентрична, конечно. И эта дикая любовь к пирожным, которых нет, к украшениям, бусам — это всё тоже детское. Надо заметить, что из двух крайностей — чрезмерная укоренённость в быте и несколько инфантильный полёт над ним, — конечно, полёт гораздо симпатичнее. В этом смысле Цветаева такой же неисправимый инфантил.

Вечный вопрос о том, как относилась Цветаева к советской власти, не такой бессмысленный, как кажется, потому что всё-таки это отношение многое определяет в облике российских литераторов. Отношение Цветаевой к этой власти было смешанным, прямо скажем. Уже в «Повести о Сонечке», двадцать лет спустя после описываемых событий, она говорит: «У нас не могло быть контактов с пролетарской молодёжью и красноармейцами, может быть, и прекрасными людьми, но не бывает контактов у победителя с побеждёнными». Это верно, они себя чувствовали побеждёнными.

**У Цветаевой никогда не было ненависти к народу и даже к той части этого народа, которую вполне легально можно назвать быдлом, то есть к тем, кто злорадствовал над побеждёнными.** Она многое понимает. Вот удивительная штука — Цветаева всегда много ностальгировала по советской Москве, в которую она потом вернулась и которая её убила. Такой счастливой, как в 1919–1920 годах, когда муж пропал без вести (она только потом узнала о его эмиграции), когда друзья отрезаны, когда детей нечем кормить, она не была никогда в жизни.

Поэтому отношение к революции очень простое — она с омерзением относится к советской идеологии, не принимает никакого марксизма, вся теоретическая часть революции ей глубоко отвратительна, но буря, которую подняла эта революция, но состоя-

ние, которое вызвала революция, для неё прекрасны. Она любит революцию не за то, что это расправа с угнетёнными, а за то, что это великолепный вызов для молодых, это их шанс ощутить себя небожителями. Как говорит Павлик Антокольский, «то, что мы делаем, — это сидеть в облаках и править миром, вот как это называется». Они действительно сидят в облаках и правят миром. Без революции этого не было, революция уничтожила очень многое наносное, она выявила людей.

Удивительно, что стихи Цветаевой нравятся красноармейцам. Почему-то считается, что стихи эти о красном офицере:

И так моё сердце над Рэ-сэ-фэ-сэром  
Скрежещет — корми не корми! —  
Как будто сама я была офицером  
В Октябрьские смертные дни.

Имеется в виду, конечно, белый офицер, но красные курсанты воспринимают это как стихи о красном офицере. «Каждый полуграмотный курсант, — пишет Цветаева, — обмирал от поэмы “Переулочки”». Я бы не сказал, что «Переулочки» — лучшая поэма Цветаевой. Мне кажется, в ней действительно слишком много междометий, фабула темна и при всей замечательной энергетике этой вещи она всё-таки, пожалуй, темновата. Но она не была тёмной в авторском чтении для жителей Москвы 1919 года.

С революцией в речь Цветаевой вторгается стихия народного языка, стихия фольклора, то, чего раньше не было. И в «Лебедином стане», книге стихов о Белой армии, и в «Перекопе», поэме, написанной о Белой армии, и вообще в романтических стихах 1919–1920-х годов удивительна эта стихия уличной речи. Это позволило Цветаевой как поэту вырасти на голову. Поэтому в «Повести о Сонечке» нет ненависти к этому времени, есть восхищение величием момента и понимание его, потому что при всех мерзостях этой эпохи великое в ней тоже было, то великое, чего

не увидели ни Гиппиус, ни Бунин, но то, что увидели Цветаева и Блок.

«Повесть о Сонечке» плюс ко всему ещё и великолепно написана. Я, грешным делом, считаю Цветаеву как поэта хотя и выдающимся явлением, но всё-таки мне кажется, что она уступает себе же как прозаику, её проза выше, чем её стихи. Мне приятно, что в этом у меня есть такой союзник, как Новелла Матвеева. Мне очень важно, что «Повесть о Сонечке» — действительно самая масштабная, точная и заразительная проза Цветаевой. Её хорошо перечитывать в депрессии, потому что в совершенной беспросветности та жизнь вдруг тебя как-то наполняет силой. Не потому, что тебе лучше, чем было им, это довольно низменная эмоция, а потому, что энергия исходит от этого текста.

Конечно, нельзя без слёз перечитывать его финал, когда Марина узнаёт о смерти Сонечки, когда она из письма Али узнаёт, что Сонечка Голлидэй умерла всего-то за несколько лет до переезда Али в Москву, до получения весточки от Марины из Парижа. Соня всю жизнь вспоминала Цветаеву как самое светлое пятно, как самое радостное, что она видела. Как говорила Цветаева о Сонечке, «самое вкусное, чем меня кормили». Умерла она очень молодой от рака печени, ей было чуть за сорок. Она была замужем, играла в провинции, считалась замечательной чтицей. Конечно, признания у неё быть не могло, потому что в советской России она была страшно одинока и совершенно неуместна.

Когда читаешь этот финал: «Сонечка умерла, когда прилетели челюскинцы», это ведь звучит, как «когда прилетели ласточки», звучит явлением природы. Это тоже позднее цветаевское не то что примирение с Советским Союзом, нет, это признание какой-то природности происходящего. Природность не комплимент, нет в этом ничего хорошего, но человек для того и существует, чтобы отличаться от природы, быть лучше её. Эта повесть о том, как среди дикой природной катастрофы расцвело несколько гибельных и удивительных цветов.

**«Повесть о Сонечке» — последняя большая проза Марины Цветаевой, после этого только возвращение в Россию и потом немота. Но удивительно, что во всех переходных эпохах это советское чудо повторяется, повторяются волшебные гибельные цветы, растущие на руинах, повторяется прекрасное поколение, которое существует вопреки всему. Поэтому «Повесть о Сонечке» — это вечное, любимое чтение молодых, которые обязательно воспроизводят в своей жизни эту коллизию. Не знаю, радоваться этому или огорчаться, но в советской и постсоветской истории такие катаклизмы случаются всегда, и новые Сонечки появляются бесперебойно, в этом-то и ужас, и счастье неиссякаемой российской природы.**

### **В какой степени Цветаева была осведомлена о деятельности мужа?**

После того как бежал Эфрон, Цветаеву допрашивали. Она произвела на полицейских впечатление абсолютно неменяемой, она читала им стихи, рассказывала о благородном романтическом прошлом Эфрона и вообще вела себя не как обычный человек. Совершенно очевидно, что такое поведение не было маской. Цветаева искренне пыталась им объяснить, что Эфрон — человек благородный. Она и в письме Берии искренне пыталась объяснить, что она прожила с ним тридцать лет и лучшего человека не встретила.

Я не думаю, что она знала о масштабе его участия в «Союзе возвращения на родину». Она была абсолютно в курсе его убеждений, его сменовеховства, евразийства, его уверенности в том, что красная империя построена при Сталине и надо всем, кто любит Россию, возвращаться. Но то, что он участвовал в тайных операциях советской разведки, было для неё тайной.

Могут спросить: «Знала ли она об источниках денег, которые появлялись в доме?» Дома денег не было. Эфрон во многом работал бескорыстно, а если получал, то ничтожно мало. Это,

кстати, ещё одно доказательство его абсолютного бескорыстия. И Аля зарабатывала вязанием шапочек, рисованием и сочинением очерков в газеты, в том числе французские, и Цветаева давала вечера, где благотворительная подписка собирала какие-то суммы.

Эфрон не зарабатывал ни гроша, и поэтому думать, что она реально представляла его работу, чрезвычайно наивно. Тем большей трагедией было для неё пребывание в Болшеве в 1939 году, после возвращения, когда она поняла весь масштаб и его работы на органы, и его перерождения. Довольно скоро были взяты и Аля, и он. У неё уже не осталось никаких сомнений относительно того, что она приехала на смерть. Поэтому «Повесть о Сонечке» — это ещё и завещание.

Аркадий Гайдар

---

«Судьба барабанщика»,  
1938

**М**ы говорим о 1938 годе и о повести Гайдара «Судьба барабанщика». Её публикация началась в 1938-м, была остановлена, потом неожиданно Гайдару присудили орден «Знак почёта», награду, которая сразу вывела его из-под нескольких критических ударов и сняла подозрения у издателей. И «Судьба барабанщика» начала печататься заново, а потом вышла отдельной книгой.

1938 год, как вы понимаете, не самое благоприятное время для фиксации того, что происходит вокруг. Мы поговорим, собственно, о двух книгах этого года, и обе детские. Это «Старик Хоттабыч» Лагина и «Судьба барабанщика» Гайдара. Они образуют, вообще все эти книги 1938 года, такую своеобразную тетралогию. «Судьба барабанщика», «Хоттабыч», «Пирамида» Леонова, начатая тогда, и, конечно, «Мастер и Маргарита». У трёх книг были проблемы с публикацией, только «Хоттабыч» был опубликован легко и сразу. А повествуют они о вторжении в Москву потусторонних сил. В повести Лагина находят джинна, в романе Леонова прилетает ангел, или ангелоид, как он там назван. В романе Булгакова Москву посещает Сатана, а в повести Гайдара в Москву приезжает такой inferнальный, тоже со свитой, дядя, западный шпион, как выясняется впоследствии. На вопрос о происхождении этого дяди энкавэдэшник показывает куда-то в сторону, куда садится солнце, стало быть, с Запада приехал. Но дядя, он тоже, как и все остальные inferнальные персонажи, Воланд в частности, он

обязательно обладает свитой. У дяди есть старик Яков, помесь Паниковского и Коровьева, и есть роковая старуха, бывшая, видимо, аристократка, с которой встречаются герои в Киеве. Помешанная страшная баба, которая потом перекочевала в рыбаковскую «Бронзовую птицу».

Почему в этот момент пишутся повести о вторжении inferнальных персонажей в хорошую советскую жизнь? Да потому что в эту жизнь вторгается слишком много иррациональных вещей, которые средствами соцреализма уже не больно-то объяснишь. И дьявол, и ангел, и джинн, и дядя — это всё явления одного плана. Это обаятельные, человечные с виду, циничные страшные вредители, которые почему-то вдруг очень комфортно начинают размещаться в советском быту.

**«Судьба барабанщика»** Гайдара — это единственная попытка детского писателя, а другие вообще за это не брались, **честно и легально рассказать о временах террора**. Отец главного героя, участник Гражданской войны, арестован за растрату. Растрата эта у него случилась на почве того, что он женился на молоденькой и хорошенькой, довольно подлой бабе, которая сразу бросила его. А он ради неё воровал. Всё в соответствии с классическим романсом «её в грязи он подобрал; чтоб всё достать ей — красть он стал». В первоначальной редакции повести отца сажали просто по ложному обвинению, он был полностью оправдан потом, в духе бериевской оттепели. Но ясно, что в эпоху «ежовщины» его могли посадить за что угодно. Не за растрату, так за ложный донос, на него написанный, за то, что он участвовал в Гражданской. В эпоху русского реванша выбивалась вся ленинская гвардия и заменялась сталинской. В общем, хватало поводов.

Но вот его сын остаётся один и, что называется, идёт не по той дорожке. После того как уехала Валентина, вторая жена отца, оставив ему какие-то деньги, он начинает тратить эти деньги необоснованно быстро, попадает в дурную компанию. Тут, нащупав брешь в советском строе, попадается в его квартиру некий таинственный дядя, якобы родственник Валентины, на самом деле

всё это легенда. Потом он увозит его в Киев. В Киеве заставляет подружиться с сыном авиаконструктора, потому что их интересуют бумаги авиаконструктора. И в некий роковой момент мальчик всё-таки восстаёт против страшного соблазнителя и спасает друга.

**Вся эта фабула «Судьбы барабанщика», она вторична. Первична в этой повести атмосфера, ощущение страшной роковой неправильности, которая накатила на правильного, хорошего человека.** А хороший человек, он такой прямой, действительно, ведь этот Сергей сам абсолютная копия отца. Отец — бывший красный командир, человек без оттенков, без особых колебаний, человек, который любил советскую власть и готов был ей служить. В новую реальность он так и не вписался, как не вписался и Гайдар. Гайдар всю жизнь мечтал о возвращении в армию, потому что в армии всё понятно. Новая жизнь, которая началась, с одной стороны, требует повышенного энтузиазма, героизма, восторга, а с другой — постоянной лжи, к которой он совершенно не готов, постоянной жестокости, к которой он не готов тоже. Пришли новые люди, другие люди, а старую гвардию оттеснили, потому что это были люди, худые или хорошие, но принципиальные, люди с убеждениями. Среди вот этой новой России, России почему-то очень криминальной, как она описана в «Судьбе барабанщика», России хитрецов, врунов и доносчиков, Гайдар чувствует себя крайне некомфортно. Он говорил, что эта книга не о войне, но о делах суровых и опасных не меньше, чем сама война. Точнее всего сказать, что она о суровой и опасной атмосфере, о страшной атмосфере, в которой все боятся всех, в которой всё зыбко, неровно, в которой постоянная ложь пропитывает любые отношения. Вот эта зыбкость и тревога, ощущение, что всё идёт не туда, доминирует в «Судьбе барабанщика».

Почему эта вещь так называется? Почему, собственно говоря, барабанщик? Вообще барабанщик, ещё в песенке, переведённой Светловым, помните, «среди нас был юный барабанщик, в атаку он шёл впереди», барабанщик — это вот символ тревоги. Это очень



важно подчеркнуть. Барабан — это не то, что мобилизует на бой, это не то, что обязательно является символом несгибаемости и героизма, нет. Барабанщик бьёт тревогу, и тревога — это ключевое слово в этой гайдаровской повести. Сергей постоянно живёт предчувствием катаклизма, и совершенно прав Евгений Марголит (я часто его цитирую, он хороший знаток советской эпохи), когда он пишет о том, что эта повесть об атмосфере постоянного, круглосуточного невроза, который может быть разряжен только войной. И никого не облегчает мысль о том, что кругом шпионы, вредители, злодеи. Ясно, что что-то непоправимо сдвинулось в самой стране, и никакие злодеи, никакие шпионы тут ни при чём. Шпиономания при чём, потому что надо всё время чьим-то чужим вмешательством объяснять собственный роковой тупик. **«Судьба барабанщика» была колоссально популярна в то время. Это была одна из самых любимых повестей, потому что она вошла в резонанс с самоощущением читателей.**

Другая повесть 1938 года, которая была так же популярна, — это печатающаяся в «Пионерской правде» и в «Пионере» повесть «Старик Хоттабыч». Лагин вызывает довольно полярные оценки. С одной стороны, нельзя отрицать того, что это очень советский писатель. Даже, я бы сказал, советский фельетонист. Он, конечно, фантаст, и фантаст не последнего разбора, некоторые его тексты очень хороши, например, «Майор Велл Эндью», замечательная повесть, которая продолжает и варьирует темы уэллсовской «Войны миров». У него был недурной роман «Голубой человек» о путешествии во времени, о человеке, который ударился головой и попал неожиданно в 1895 год. Это история такая, как-то странным образом предварившая рыбасовского «Зеркало для героя», из которого получился знаменитый фильм. Но при всей своей изобретательности Лагин очень советский человек. Советский даже в быту, в мелочах. Виталий Дымарский вспоминает, например, о нескольких лагинских доносительских фельетонах. Да и в жизненной своей практике он был человек неприятный. Удивительно, что Стругацкие вспоминают о нём очень радостно, почти восторженно,

“

Как ни странно, жизнерадостная повесть «Старик Хоттабыч» тоже полна тревоги, тревоги, которая разлита во всём пространстве 1938 года. Все постоянно боятся репрессий, потому что главное, что в этом обществе уже есть, — это истерика, экзальтация, вызванная страхом. Ничего не боится только Хоттабыч, потому что Хоттабыч полагает, что всё идёт правильно, во-первых, а во-вторых, Хоттабыч в восточной деспотии чувствует себя на месте. Хоттабыч — это самый актуальный, самый живой герой позднесталинской эпохи.

”

говорят, что это был замечательный покровитель молодых талантов, остряк, талантливый, яркий человек. Ну да, яркий, но при всём при этом страшно идеологичный, страшно зашоренный.

И он трижды переписывал «Хоттабыча», всякий раз приносившая его к обстоятельствам. И не случайно вместо Хапугина, отвратительного типа и такого чисто советского бандита, у него появился во второй редакции американский миллионер, отвратительный тип. Тогда уже можно было ненавидеть Америку и модно было ненавидеть Америку, это вам не тридцатые годы, когда она нам только что помогала с индустриализацией. Вообще он сильно испортил повесть, это получился памфлет. А изначально история была очень милая и даже, в общем, смешная. Некоторые главы из неё остались неизменными, например, история про матч «Шайбы» и «Зубила», на котором Хоттабыч стал отъявленным футбольным болельщиком. Но большая часть, конечно, претерпела сильные идеологические вторжения, очень неприятные.

Повесть эта была изначально таким, может быть, единственным светлым пятном на фоне всех повествований о вторжении нечистой силы в Москву. Дьявол из Москвы улетел, сказавши, что квартирный вопрос испортил, но ничего принципиально нового. Ангел тоже улетел у Леонова, потому что Сталин попытался его сагитировать поучаствовать в истреблении человечины, как ему это казалось, как он это называет, а ангелу не хочется в этом участвовать. Шпиона поймали, разоблачили. Остался только джинн. У джинна всё хорошо, джинн приняли в почётные пионеры. Почему так получается? Да потому, что прав был совершенно Пастернак, называя Сталина «титаном дохристианской эпохи». Христианским понятиям, понятиям добра и зла, и ангелу, и дьяволу в Москве делать нечего. А джинну, у которого о морали понятия самые восточные и самые древние, самые относительные, джинну хорошо. Джинн — дохристианская сущность, и он в сталинской Москве чувствует себя прекрасно.

Как ни странно, жизнерадостная повесть «Старик Хоттабыч» тоже полна тревоги, тревоги, которая разлита во всём простран-

стве 1938 года. Все постоянно опасаются наказания, школьник Волька Костыльков трясётся перед экзаменами, проигрывающая команда боится, что её накажут, разоблачения боится Женя Богорад, председатель совета отряда. Все постоянно боятся репрессий, потому что главное, что в этом обществе уже есть, — это истерика, экзальтация, вызванная страхом. И этот страх со всех сторон, он у Лагина запечатлён довольно достоверно. Ничего не боится только Хоттабыч, потому что Хоттабыч полагает, что всё идёт правильно, во-первых, а во-вторых, Хоттабыч в восточной деспотии чувствует себя на месте. Ему всё здесь нравится, ему нравится порядок, строгость, роскошь этого мира, богатство этого мира, жёсткость его порядков. Хоттабыч — это самый актуальный, самый живой герой позднесталинской эпохи, в отличие от живого мальчика Сергея, которому в ней так неуютно.

**Тут поступил вопрос, которого я тоже ждал,  
который совершенно неизбежен, вопрос  
о психической вменяемости Гайдара в 1938 году**

Известно, что Гайдар лечился от депрессии, что он именно в санатории познакомился с Зоей Космодемьянской, которая с ним в подростковые годы дружила. Но не потому, что она была сумасшедшей, хотя у неё был невроз, и не потому, что Гайдар был сумасшедшим, а просто таким барабанщиком, таким честным, прямым и упёртым людям, им не очень хорошо было в 1937–1938 годах. Они понимали, что всё заворачивает куда-то сильно не туда, что детей заставляют отречься от родителей, что везде царит шпиономания, что идут расстрельные митинги с требованием наказать ещё строже, а иногда расстрелять уже расстрелянных. В общем, страшное дело.

Гайдар в этой эпохе чувствовал себя очень не на месте. Он написал тогда зашифрованную повесть «Дурные дни», которую до сих пор не расшифровали, она хранится в его архиве. Много есть записей у Гайдара, в его дневниках, в его черновиках, которые

не поддаются однозначному прочтению. Его мучают кошмары о детстве, о молодости, знаменитые сны, о которых он писал в дневниках, сны по схеме номер один и сны по схеме номер два. Но главное, что его мучает, — это несоответствие того, о чём он мечтал, и того, во что он попал. Я рискнул бы сказать, что только человек, страдающий от депрессии, в то время нормален. А тот, кто в это время не страдает от депрессии, тот страдает отсутствием эмпатии и душевной глухотой.

Моя соседка по даче девочкой жила с Гайдаром в одном дворе и рассказывала, что дворник несколько раз вытаскивал его из петли. И это правильно со стороны Гайдара, это единственная нормальная реакция. Потому что жить в эту эпоху и не думать о самоубийстве, не сходить с ума — это удовольствие для людей, намертво душевно оглохших. А поскольку Гайдар был очень крупным писателем, он понимал то, что вокруг него происходит. Может быть, он был в это время самым здоровым.

**Мы** с вами говорим о 1939 годе. Мы вообще в курс этой советской литературы включаем и всё то, что было написано и официально опубликовано, и то, что писалось за рубежом, и то, что было написано потаённо и существовало «в списках». **Судьба повести «Софья Петровна», которую пишет в это время 32-летняя Лидия Чуковская, достаточно уникальна даже для советской литературы.**

Дело в том, что эта повесть, появившаяся за границей впервые в шестидесятые годы, ходившая по рукам в виде списков в пятидесятые, в тридцатые не могла существовать ни в каком варианте. **Тогда не было не то что самиздата, тогда невозможно было хранить текст даже в единственном экземпляре. Ахматова, написав стихи, заучивала их наизусть и сжигала. И очень много текстов пропали таким образом.** Собственно, тетрадка с «Софьей Петровной» пролежала в архиве Лидии Чуковской неразмноженной и неперепечатанной, и никому неизвестной, и не читавшейся даже вслух, до послеоттепельного 1957 года, когда наконец Чуковская решила дать этой повести жизнь. А что касается этой хроники, в чём её особая уникальность — это единственный прямой репортаж из террора. Вещь, написанная по горячим следам, и отпечаток этого ужаса на ней лежит. Там масса точных деталей, которые не выдумаешь и которые не запомнишь.

Вот что удивительно, две категории людей могли в это время писать. Я люблю задавать школьникам вопрос, почему Ахматова

оказалась единственным советским поэтом, который смог написать «Реквием»? Потому что поза поэта не предполагает унижения. Она не предполагает того состояния, в котором можешь о себе сказать: «Вместе с вами я в ногах валялась у кровавой куклы палача». Такого не может о себе сказать поэт, поэт всегда на котурнах. Ахматова же с первых своих стихотворений всегда последняя, она и называет себя «первые да будут последними», цитируя Евангелие. И «последние станут первыми» — это сбылось, она всегда в униженном положении. Вот Цветаева говорила: «Как она могла о себе сказать “я дурная мать”?» Уж, конечно, если бы Цветаева это о себе говорила, она бы сказала, «я дурная мать, но вы все в этом виноваты» или «я дурная мать, но даже в таком виде я лучше вас всех». То есть Ахматова не боится быть в унижении, и она написала «Реквием» из положения растоптанного человека, человека, чьи внутренности наматываются на гусеницы.

Вот вторая лирическая героиня, которая могла такое написать, это, наоборот, человек безупречной, безукоризненной моральной правоты. Это Лидия Корнеевна Чуковская. Вот она может такое о себе сказать. «Немезида Чуковская», как называла её Габбе. Меня многое может раздражать в Чуковской, хотя кто я такой. Но даже при всём этом раздражении, которое касается её бескомпромиссности, её достаточно гневных и абсолютно необъективных замечаний о Надежде Мандельштам — многое она написала субъективно, зло, размашисто, — я не могу не признать за ней её абсолютной моральной твердыни. Она человек безупречный. Не только потому, что в её биографии нет компромиссов, нет дурных поступков, но ещё и потому, что она, подобно Герцену, ненавидит жизнь и не цепляется за неё. Она не боится признать, что у нас большим достоинством считают жизнелюбие, а за что любить жизнь? Для меня жизнь, говорит она, — это ватная спина кучера. Жизнеутверждение — это тупость, символ тупости. Чуковская не любит жизнь, не любит довольства, не любит людей, которые хорошо себя чувствуют в реальности. Она не любит благополучных, и поэтому она имеет полное право за эту жизнь не цепляться.

«Софья Петровна» написана человеком, которому нечего бояться. У неё увели, арестовали любимого мужа, которому она всю жизнь оставалась верна, великого ученого Матвея Бронштейна, чьими догадками, а он погиб в 31 год, ещё очень долго питалась советская наука. У неё, по сути дела, постоянно травят отца, и он живёт на грани ареста. Сама она не арестована только потому, что ей подсказали уехать из Ленинграда сразу после ареста мужа. За ней приходили, но она была в Москве, искали столько, что за ней не пошли, её искать не стали. Мясорубка работала, где уж тут за каждым уследить.

Лидия Чуковская — это человек, который со своей моральной высоты имеет моральное право рассказать о Софье Петровне, о человеке большинства. Софья Петровна машинистка, добрая, славная женщина из бывших, из старых времён. У неё есть единственный сын, она вложила в своего Колю всё, что могла, и всё, что умела, и всю любовь свою. Колю арестовали, арестовали за глупость какую-то, за вечеринку, на которой он что-то не то сказал. И Софья Петровна начинает верить в то, что арестовали его по делу. Софья Петровна перестаёт за него бороться, она понимает, что такое время. И большинство людей таких. Вот это самое ценное в повести Чуковской, помимо того, что это прямой репортаж из 1939 года, это вещь, написанная о представителе большинства. Два таких есть текста в русской литературе, второй — «Один день Ивана Денисовича». Иван Денисович тоже не борец, борцы — это сектант Алёшка или кавторанг, а Иван Денисович человек большинства, он примеривается, перемогается, приноравливается. Любит это Солженицын? Да нет, конечно. Но он рассказывает о типичном представителе. И вот Софья Петровна — типичный представитель. Конечно, Чуковская невероятно точна в описании всех тюремных очередей, страшной тревоги в ожидании хоть какой-то информации о судьбе близкого человека, в описании бессонных ночей, передач, разговоров со следователем. Абсолютно физиологически точна в описаниях весёлых охранников, которые перешучиваются на фоне этих страшных вёрст



человеческого горя, на фоне этих километровых очередей. Она абсолютно точна в описании весёлых, радостных людей, которых это пока не коснулось, которые уверены в своей непогрешимости. Вот это сплошное монолитное, мордатое веселье, на фоне которого разворачивается трагедия Софьи Петровны, — это, наверное, главная художественная заслуга Чуковской. Кстати говоря, и влюблённая в Колю девушка, которая никогда не признавалась ему в своих чувствах, которая любила его тихо и издали, это тоже типичнейшая представительница, потому что в тогдашнем Ленинграде очень много бывших, но тихих, молчаливых, которые сами отняли у себя право думать, возражать, говорить. Это отупевшее, запуганное общество, которое не способно ни к одной живой реакции. И в этом смысле «Софья Петровна» — это вечный документ, потрясающий портрет эпохи.

Нужно заметить, что у Чуковской в этой вещи один главный моральный вопрос. Каким образом морального, нормального, вменяемого человека, который был воспитан в традиционной этике, оказалось так легко превратить в раба? И вот здесь Чуковская делает страшный вывод, который очень актуален для XX века: в XX веке мало быть человеком. Человеку в XX веке поразительно легко стать скотиной. В XX веке от человека, если он хочет сохраниться, требуются свехчеловеческие качества, прежде всего готовность противостоять большинству. Об этом же потом сказал Шварц: всех учили, но зачем ты был первым учеником, скотина. Человек очень хочет быть первым учеником, он очень легко проталкивается, расталкивая локтями других, проталкивается в первые ученики. Человек жаждет соответствовать власти, жаждет ложиться под неё. Рабская природа человека выявлена XX веком с небывалой полнотой. И вот интересно, что в недавнем фильме Михалкова-Кончаловского «Рай» главная героиня произносит страшные слова: «Для того, чтобы сделать зло, можно не делать ничего. А вот для того, чтобы сделать добро, нужно сознательное усилие». И действительно, для того, чтобы просто оставаться человеком в XX веке, нужно колоссальное, сверхчеловеческое усилие. Иначе, если этого усилия

“

Для того чтобы просто оставаться человеком в XX веке, нужно колоссальное, сверхчеловеческое усилие. Иначе, если этого усилия не делать, ты незаметно для себя скатишься в мерзость. Вот об этом рассказывает, собственно говоря, повесть Лидии Чуковской.

”

не делать, ты незаметно для себя скатишься в мерзость. Вот об этом рассказывает, собственно говоря, повесть Лидии Чуковской.

Надо сказать, что «Софья Петровна» не была напечатана в России ни в 1962 году, когда её почти уже приняли к печати, ни в восьмидесятые, когда её тоже почти пробили в печать, вернее, в 1982-м, в начале восьмидесятых. Она появилась в печати только в 1988 году, и то с большим трудом. И вот удивительно, она по-настоящему была замечена очень немногими. Тогда «Белые одежды», потом Солженицын, потом Шаламов, которого тоже из-за ужасного фона происходящего не все прочли. А вот «Софью Петровну» прочли очень немногие. Почему? Да потому, что нелестное это произведение, в общем. Оно читателю не льстит, оно не оставляет ему надежды. Вот такой безжалостный взгляд на нас с вами — это редкое явление, и только благодаря этому Чуковская действительно великий писатель. Потом она написала ещё одну повесть, «Спуск под воду», художественно не такую сильную, но про то же самое. Про то, что обычный человек и есть самое страшное, самое опасное зло. Разумеется, проза, написанная с таких позиций, никогда в России популярна не будет. Я не знаю, сколько должно пройти лет, чтобы «Софья Петровна» дошла до каждого здешнего сознания, но в том, что рано или поздно это случится, сомневаться невозможно.

### Тут пришёл естественный вопрос, почему Чуковская написала только две повести

Понимаете, а почему надо много? Я вот иногда думаю, может быть, если бы большинство современных авторов не подгоняли редакторы и не требовали от них чего-то нового и нового, сколько мы плохой литературы не прочли бы. Она написала две прекрасные вещи, одну о том, как свирепствует большой террор в Ленинграде и в отдельной человеческой судьбе в 1938–1939 годах. А другую о том, как Ажаев, Ажаев там угадывается в главном герое-писателе, тоже переродился после того, как его простили.

О «стокгольмском синдроме», когда человек, который отпущен из каторги, вдруг прощает за то, что он несправедливо взят. Вот это и называется спуском под воду, уже подняться невозможно.

Чуковская написала много прекрасных воспоминаний, написала гениальную повесть «Прочерк», документальную, о своем муже. Написала о прочерке в его биографии, о прочерке в его анкете, где написано, что причина смерти неизвестна. Написала прекрасные воспоминания об отце, написала очень хорошие очерки о писателях, о Сусанне Георгиевской, в частности, и очень хорошие воспоминания о Фриде Вигдоровой. Написала замечательные публицистические работы, например, открытое письмо Шолохову после его выступления в адрес Синявского и Даниэля, и несколько блестящих писем в защиту политзаключённых, в том числе Синявского и Даниэля. Она же не художник, по преимуществу, хотя как художник она сильна, она такая реинкарнация Герцена. Герцен ведь тоже написал очень мало художественных текстов, «Былое и думы» это публицистика. А дело в том, что, скажу вам честно, есть жанры, есть времена, когда слишком большое переосмысление художественное, слишком большой вымысел, они не только не нужны, они даже кощунственны. Есть времена, когда документальная проза, публицистика, переписка говорят больше, чем художественный вымысел. В этом смысле Лидия Корнеевна, с её благородной аскезой, сделала всё проще.

«Зодчие»,  
1940

**В** 1940 году, правду сказать, ничего особенно радостного в русской литературе не произошло, кроме выхода небольшим тиражом изуродованного сборника стихов Дмитрия Кедрина «Свидетели».

Кедрин готовил этот сборник десять лет, тринадцать раз получал его на доработку. Сначала эта книга называлась «Русские стихи», слово это, «русские», ещё не было официально реабилитировано, потому что русским, а не советским стало можно называть всё отечественное только в начале войны. Но и тогда, в 1942 году, сборник под названием «Русские стихи» Кедрину зарезали. Зарезали его сборник «День гнева», где была собрана его военная публицистика. Он удивительным образом был невезуч в русской литературе. Не зря он в 1944 году писал жене: «Мне скоро 40, жизнь сгорела бездарно. Друзей у меня нет, читателей я не вижу, и всему виной ремесло, которое выбрал я, точнее, которое выбрало меня».

Тем не менее каким-то нечеловеческим образом Кедрину в 1940 году удалось напечатать довольно многое. Сначала драматическую поэму «Рембрандт», которую он считал одним из лучших своих произведений, и правильно считал, потому что, пожалуй, две хорошие пьесы в стихах, ну три, было в русской литературной традиции. Кедринский «Рембрандт», поэма Антокольского «Франсуа Вийон» и «Давным-давно» Гладкова. Всё остальные об-

разцы, конечно, не выдерживают критики. Во-вторых, Кедрину в 1940 году удалось напечатать своё ныне самое известное произведение. Это, конечно, баллада «Зодчие».

**Если искать Кедрину какой-то аналог, сравнивать его с великими авторами XIX столетия, пожалуй, он больше всего похож на Алексея К. Толстого. Та же великолепная чеканка формы, та же пронзительное лирическое чувство, удивительно сильное, та же любовь к историческим сюжетам. Причём, если, скажем, Антокольский всю жизнь отрицал, что он имеет в виду прямые исторические аналогии, он писал: я такой пошлости никогда не могу себе позволить. Но на самом деле, конечно, всякий поэт, обращаясь к истории, имеет в виду аналогии. Не случайно Алексея Толстого больше всего интересовало время Ивана Грозного, когда русская матрица начинала закладываться. И эта же эпоха больше всего волновала Кедрина.**

**Надо было обладать большим талантом и смелостью, чтобы в 1940 году, когда уже главной исторической фигурой был Иван Грозный, а Пётр уже был задвинут на дальнюю полку, вот в этом году напечатать стихотворение, в котором Иван Грозный представлялся зверем, злодеем. Кедрин излагает в «Зодчих» довольно распространённую и в общем не имеющую под собой никакого основания легенду, но судить об эпохе, судить о людях надо не столько по фактам, сколько по тем легендам, которые от этой эпохи остаются. Ну вот, например, мы все знаем, что мать Мария не перешивала свой номер другой узнице и не шла за неё в газовую камеру, а умерла от дизентерии в марте 1945 года, но легенда такая осталась, и все мы уверены, что Кузьмина-Караваева пошла в газовую камеру за другого человека. Почему так? Да потому, что это вытекает из всей логики её судьбы. И вот из всей логики правления Ивана Грозного вытекает то, что он убил своего сына, хотя сына он, как выясняется теперь, не убивал. Выясняется, в частности, и то, что Барма и Постник, строители главного шедевра русской архитектуры, строители храма Василия Блаженного, ослеплены не были. Но действительно, легенда такая возникла**

без каких-либо оснований, если не считать того, что основанием для неё была вся деятельность Ивана Грозного. Действительно, это очень в его духе, сначала спросить, можете ли вы, как сказано у Кедрина,

— Смерды!  
Можете ль церкву сложить,  
Иноземных пригожей?  
— Можем!  
Прикажи, государь!» —  
И ударились в ноги царю.

И потом он опять их спрашивает: «А можете сложить лучше этого храма?» «Можем», — отвечают зодчие.

И тогда государь  
Повелел ослепить этих зодчих,  
Чтоб в земле его  
Церковь  
Стояла одна такова,  
Чтобы в Суздальских землях,  
И в землях Рязанских,  
И прочих  
Не поставили лучшего храма,  
Чем храм Покрова!

Естественно, довольно сильные исторические вольности, масса отступлений от фактов, но в любом случае, все, что мы знаем о Барме и Постнике, это их имена. Вот Барма и Постник — двое зодчих, которые построили лучший русский храм. А в результате возникает легенда, что дабы никакого храма лучше построено не было, их приказали ослепить. Даже тут есть определённые различия в их возрасте, и в том, какой, собственно, храм это был и где он стоял, но вот то, что Грозный приказал такой построить,

а потом ослепил исполнителей, это дожило до XX века. И именно эту легенду в 1938 году обрабатывает Кедрин и в 1940 году это стихотворение наконец печатает. Как это получилось, как ему это удалось? Очень многие исследователи его творчества, и российские и зарубежные, искренне недоумевают, каким образом можно было напечатать в 1938 году его стихотворение «Легенда об Алёне-старице». Все прекрасно понимают, что Алёна Арзамасская, о которой идёт речь, это звероватый такой персонаж, страшная сподвижница Степана Разина, которую потом в Москве долго пытали, и возраста мы её тоже не знаем, потому что старица не означает возраст, это означает, что она, видимо, из беглых монахинь. Мы вообще ничего не знаем про Алёну Арзамасскую, но главное, чего мы не понимаем, это каким образом Кедрину удаётся в 1938 году напечатать стихи:

Все звери спят.  
Все птицы спят,  
Одни дьяки  
Людей казнят.

Вот эта страшная картина пыточного застенка, которая там нарисована, и страшные слова Алёны-старицы: «Сегодня — нас, а завтра — вас!», каким образом это всё проскочило через советскую цензуру? Понятно, что Сталин очень любил исторические произведения, но на самом деле тут просто господь каким-то образом помог, потому что Кедрин очень мало знал удачи в своей жизни. А вот то, что он напечатал при жизни «Алёну» и «Зодчих», это безусловная и принципиальная удача.

Судьба этого человека вообще странная и тёмная. Он родился в 1907 году, причём родился вне брака. Его усыновила потом семья старшей сестры, а мать его, Ольга, она родила его от случайного беглого романа. Он жил всё своё детство, проведённое в Екатеринославе, на попечении большой, интеллигентной, культурной, не слишком богатой семьи, которая с очень ранних лет приучала его



к поэзии. Сам он сочинять начал лет с шести-семи. Он переехал в Москву, в Москве честно не скрыл, что на Украине просидел год. Сидел он с 1928-го по 1929-й за то, это вот новая, вернувшаяся к нам статья, за то, что называется «недонесение». Он знал, что у его друга отец — офицер-колчаковец, и он не донёс, и за это год получил. Правда, дали ему два, но он выпущен был досрочно. Он не скрывал этого факта ни в одной из своих анкет. Несколько раз ему предлагали стать осведомителем НКВД, и всякий раз он умудрялся отказаться. Вот это удивительная кедринская черта, в самом деле, мы можем себе представить Кедрина в какой угодно функции, в какой угодно социальной роли, но не можем его представить ни палачом, ни доносчиком. Каким образом можно было требовать от него, чтобы он донёс на друга? Тем не менее именно такова была норма тогдашней морали.

**Кедрин — человек идеально чужой, принципиально не вписывающийся в это время.** И хотя у него есть довольно много очень плохих, что уж тут его оправдывать, жалких попыток как-то примирить свой характер, свой нрав с советской властью, написать стихотворение, которое было бы не совсем советским и не совсем антисоветским. Таково, например, стихотворение «Добро» 1931 года, или «Кукла», которая так нравилась Горькому, потому что там Горький упомянут. Всё это половинчато. Кедрину прекрасно удавалась трагическая лирика, исторические баллады, а про советскую действительность он ничего написать не мог, это у него клинически не получалось. Все его попытки этой действительности коснуться, они выдают страшную натугу. Но зато посмотрите, какой органический, какой чистый, какой небывалый звук у Кедрина, когда это настоящий Кедрин:

Несчастный, больной и порочный  
 По мокрому саду бреду.  
 Свистит соловей полуночный  
 Под низким окошком в саду.

Свистит соловей окаянный  
В саду под окошком избы.  
«Несчастный, порочный и пьяный,  
Какой тебе надо судьбы?

Рябиной горчит и брусникой  
Тридцатая осень в крови.  
Ты сам своё горе накликал,  
Милуйся же с ним и живи.

А помнишь, как в детстве весёлом  
Звезда протирала глаза  
И ветер над садом был солон,  
Как детские губы в слезах?

А помнишь, как в душные ночи,  
Один между звёзд и дубов,  
Я щёлкал тебе и пророчил  
Удачу твою и любовь?..»

Молчи, одичалая птица!  
Мрачна твоя горькая власть:  
Сильнее нельзя опуститься,  
Страшней невозможно упасть.

Рябиной и горькой брусникой  
Тропинки пропахли в бору.  
Я сам своё горе накликал  
И сам с этим горем умру.

Но в час, когда комья с лопаты  
Повалятся в яму, звеня,  
Ты вороном станешь, проклятый,  
За то, что морочил меня!

Вот это очень здорово, потому что только Кедрин с такой элегической и вроде бы шаблонной интонацией может так ровно провести стихотворение вот к этому финальному взлёту, к этому абсолютно парадоксальному финалу, в котором он обвиняет все клише мировой поэзии в том, что они ему так преступно солгали. Человека готовили к совершенно другой жизни, а жизнь, которой ему пришлось жить, была непрерывным отчаянным унижением. Но не будем думать, что в стихах Кедрина много вот этой романтической злости, на самом деле он как раз поэт примирения, поэт милосердия, и не случайно собственная подступающая зрелость, а потом и старость не вызывают у него такого уж мучительного чувства. Но самое, наверное, известное его стихотворение конца тридцатых — это «Бабка Мариула», написанное, точнее, уже в 1940-м, всё том же году:

После ночи пьяного разгула  
Я пошёл к Проклятому ручью,  
Чтоб цыганка бабка Мариула  
Мне вернула молодость мою.

Отвечала бабка Мариула:  
«Не возьмусь за это даже я!  
Где звезда падучая мелькнула,  
Там упала молодость твоя!»

Конечно, Кедрин поэт вечной тоски по тщетно растрачиваемой жизни, по жизни, которая могла бы быть прекрасной и насыщенной, а может быть, и полезной кому-то. Но так случилось, что лучшие качества не востребованы, а востребованы отвратительные, которых он не может себе позволить.

Почему «Зодчие» стали главным, самым известным стихотворением Кедрина? Вообще надо сказать, что Кедрин пережил настоящую посмертную славу, ну, не пережил, а имя его пережило вот этот посмертный взлёт интереса к его лирике. Это

началось на самом деле с шестидесятых годов, Кедрина очень многие люди пытались посмертно привлечь в союзники — и так называемая тихая лирика, лирика почвенная, лирика сельская, философская, и городская лирическая традиция, такая, как, например, Кушнер или Чухонцев. Многие считали Кедрина одним из отцов-основателей этого направления. Почему? **Потому что он в советское время умудряется писать абсолютно честные, очень хорошие, очень звонкие, замечательные и с формальной стороны тоже, классические русские стихи.** В нём совершенно нет налёта достаточно поверхностного российского авангардизма, в нём нет никакого эпатажа, нет никакого эксперимента, он продолжает чистую, классическую русскую традицию, но при этом, конечно, Кедрин безусловный новатор в трактовке русской истории. Раньше ведь к русской истории подходили двояко: либо наша история — это сплошное пыточное пространство, у нас нет истории, у нас есть география, как говорит Чаадаев, либо наоборот — прошлое России превосходно, настоящее выше всяких сравнений, а будущее превосходит самые смелые ожидания, как говаривал Бенкендорф. Но Кедрин удивительным образом, и это, может быть, его величайшая историческая заслуга, отделяет историю царя от истории народа. Вот есть царь, одержимый манией подозрительности, царь-чудовище, царь, который кровавым называется в легендах, а не просто грозным, а есть народ, который на самом деле творит сам свою историю, своё искусство, народ, который от этой власти независим, народ, который умеет ценить прекрасное.

И с рогожкой своей,  
С бирюзовым колечком во рту, —  
Непотребная девка  
Стояла у Лобного места  
И, дивясь,  
Как на сказку,  
Глядела на ту красоту...

То есть действительно непотребная девка больше царя понимает в красоте и милосердии, это как раз заветная кедринская мысль, что с народом ничего не сделается, народ по-прежнему продолжает в себе хранить вот это зерно свободы, красоты, независимости. Это на самом деле главное в Кедрине и главное в поэме «Зодчие». Не случайно она называется, собственно говоря, «Зодчие». И надо вам сказать, что впоследствии, как ни странно, самым прямым продолжателем этой темы в русской литературе оказался не какой-нибудь почвенник, архаист, а самый что ни на есть авангардист Вознесенский, который по следам кедринских «Зодчих» написал свою поэму «Мастера».

Колокола, гудошники...

Звон. Звон...

Вам,

Художники

Всех времён!

Вам,

Микеланджело,

Барма, Дант!

Вас молнией заживо

Испепелял талант.

Вот это обращение к архитекторам, к строителям, хранителям культуры, оно именно у Вознесенского в 1959 году, спустя почти 20 лет после кедринской публикации, прозвучало как прямая преемственность. Почему архитектура становится таким важным символом? Потому что архитектура — это и есть единственное лицо эпохи. От Ивана Грозного остался вот этот храм, вот что пытается нам показать Кедрин. То, что главное, что остаётся от эпохи, — это не её кровавые злодейства, не присоединение земель и не убогое теоретизирование, а главное, что остаётся, лицо времени, — это то, что построили двое безвестных зодчих. У Кедрина гораздо раньше появилась эта мысль, ещё в поэме «Пирамида»:

И скажет:

«Царь!  
Забыты в сонме прочих  
Твои дела  
И помыслы твои,  
Но вечен труд  
Твоих безвестных зодчих,  
Трудолюбивых,  
Словно муравьи!»

Вот то, что главная задача человека на свете — это создать храм культуры, мысль, которая потом прозвучала у Стругацких в «Граде обречённом», это как раз Кедрин, это кедринская концепция. Потому что даже положить свой кирпич в основание этого храма — уже значит больше, чем присоединить любые земли.

Дальнейшая судьба Кедрина была очень трагична. Он уцелел во время войны, несколько раз просился добровольцем, но его не брали из-за зрения минус 17. Попал в конце концов во фронт-овую газету, под псевдонимом Вася Гашеткин написал множество стихов почти тёркинской силы, а в 1945 году погиб при до сих пор не выясненных обстоятельствах, там очень странная история. Он поехал в Москву за гонорарами, жил в Мытищах, поехал за гонораром в Москву. Там его в баре недалеко от проспекта Мира увидел Михаил Зенкевич, последний человек, с которым он говорил. И Зенкевич заметил, что около них всё время тёрся какой-то странный тип, который пытался пристать к их застолью, поодаль за ними наблюдал. И Зенкевич предложил, чтобы Кедрин заночевал у него, не ездил в Мытищи, а Кедрин сказал: «Нет, жена больна, везу лекарства». И Кедрин нашли случайно, в совершенно другой стороне. Неподалеку от станции Вешняки он был выброшен с поезда, и жена, которая его опознавала, говорит, что выражение такого ужаса, нечеловеческого, было у него на лице, какого она никогда не видела при жизни. Это, кстати, опровергает версию

о возможном суициде, которая тоже гуляла довольно долго. Его и за три дня до этого какие-то странные люди пытались столкнуть с платформы, но тогда вмешались пассажиры. Кто его убил и из-за чего, до сих пор никто не знает. Все его документы подбросили семье две недели спустя просто к порогу.

Много было расследований, много было попыток это дело возобновить, ничего неизвестно. Почему он поехал не в ту сторону? С кем поехал? Как он вообще провел 18 сентября 1945 года, последний свой день? Это до сих пор тайна. И непонятно, может быть, действительно какие-то давние энкавэдэшные провокации, за ним ходили провокаторы и следили, и какой-то след за ним тёмный тянулся, или он должен был получить квартиру в Москве и кто-то вот таким варварским образом решил его обойти, этого мы до сих пор не знаем. Но невыносимо мучительна сама эта смерть на взлёте, смерть человека, который только-только начинал набирать какое-то влияние, какую-то славу, человека, который только что начинал становиться на крыло. И что нам всем от того, и что Кедрину самому от того, что в шестидесятые годы он стал одним из самых знаменитых русских поэтов? Надо сказать, он вообще предвидел и такой конец, и посмертную свою славу, и какое-то страшное это эхо несвершившейся судьбы, оно звучит во многих его пророческих стихах.

Какое просторное небо! Взгляни-ка:  
 У дальнего леса дорога пылит,  
 На тихом погосте растёт земляника,  
 И козы пасутся у каменных плит.  
 Коль есть за тобою вина или промах  
 Такой, о котором до смерти грустят, —  
 Тебе всё простят эти ветви черёмух,  
 Все эти высокие сосны простят.  
 И будут другие безумцы на свете  
 Метаться в тенетах любви и тоски,  
 И станут плести загорелые дети  
 Над гробом твоим из ромашек венки.

Какая-то интонация совершенно вообще из начала XX, из конца XIX века, совершенно странная для русского стиха.

Судьба Кедрина посмертная была странная ещё тем, что во времена, когда советская власть не очень-то издавала Пастернака и совсем не издавала Мандельштама, для детей моего поколения Кедрин был таким мостом к настоящей высокой поэзии. У многих из своих сверстников я находил вот тот же, зачитанный до дыр оранжевый сборник 1984 года, где впервые были напечатаны и «Рембрандт» в полном виде, и большинство поэм, включая гениальное «Приданое», которое я с тех пор знаю наизусть. Очень много кедринских текстов, которые для нас как бы заменяли прикосновение к подлинной русской классике XX века. Можно, конечно, сказать, что Кедрин — суррогат этой классики для советского подростка. Но это не так. Мне кажется, что это поэт абсолютно клюевской на самом деле мощи, поэт классической, а не графоманской, не попсовой традиции. Многие посматривают на Кедрина высокомерно, говоря, да, это, конечно, не Мандельштам. Я думаю, что он Мандельштаму в лучших своих вещах не очень-то и уступит. И если мы сегодня перечитаем «Приданое», мы поразимся тому, какая там лирическая сила.

В общем, «Зодчие» и весь практически Кедрин довоенный к 1940 году так трагически закончившийся, это всё остаётся для нас уникальным памятником не только русской лирики, но и простого, выдержанного, негромкого человеческого мужества, того самого мужества, которого в XX веке было так мало.

**У нас, понятное дело, есть вопрос, и этот вопрос довольно предсказуем. Почему Кедрин не посадили?**

Вы будете смеяться, но сажали не всех. Представить себе, что все писатели той эпохи, даже имевшие уголовные дела в прошлом, были арестованы в тридцатые годы, это, знаете, никакого воображения не хватит. Некоторые всё-таки уцелели. Почему не взяли Кедрин? Во-первых, кто знал Кедрин? Он сидел на должности



тихого литконсультанта, кстати говоря, был одним из учителей Наума Коржавина, вёл литературную студию, где тот когда-то читал свои первые стихи. Коржавин вспоминает, что однажды он прочёл там свои стихи, что, если когда-нибудь его враги обманут, «я приползу на старую Лубянку», там была такая строчка. А Кедрин сказал ему, не надо тебе никуда ползти, они сами за тобой придут. Что и осуществилось четыре года спустя.

Кроме того, Кедрин был очень мало кому известен и никакой опасности не представлял, он просидел в тихой такой нише. И жил в коммунальной квартире, где кабинетом ему служила четверть комнаты, завистников у него не было, доносов на него не писали. Может быть, то, что он так роптал на своё бесславиe, это было некоторой ошибкой его, потому что по большому счёту радоваться надо было, что никто тебя не знает. Может быть, именно это полное отсутствие аудитории и славы, когда его знали, может, три человека — Щипачев, Луговской, Антокольский, — может быть, это и спасло его тогда, но не спасло, как видим, после войны. Потому что человек, диссонирующий с эпохой, гибнет если не от репрессий, то от бандитов. Правда, утешением ему может служить то, что в следующую эпоху он станет одним из главных героев своего времени.

«Жди меня»,  
1941

На этот раз мы поговорим — довольно редкий случай в нашей практике — даже не о поэме, а об одном стихотворении 1941 года, которое стало, наверное, самым известным лирическим произведением советского периода. Это стихотворение Константина Симонова «Жди меня».

Вопреки распространённому мнению, стихотворение это написано не на фронте, а во время одной из кратковременных командировок, наоборот, в Москву, в редакцию «Красной звезды». Симонов жил тогда на небольшой частной квартире у друга и там это стихотворение в один из октябрьских дней 1941 года закончил, хотя придумал его, как он вспоминает, ещё в августе 1941 года, в самые страшные дни отступления.

Почему этот текст оказался таким знаменитым и что вообще из себя представляет военная лирика Симонова? Начнём с того, что все инсинуации, которые Симонова хронически преследуют, что это стихотворение написал не он, что оно то ли взято из блокнота погибшего друга, то ли это переписанный неизвестный текст Гумилёва, — это глупость. Приписываемый Гумилёву текст совершенно не мог ему принадлежать, это абсолютно графоманские стихи. Гумилёву вообще приписывают очень много всякой дряни, которую иногда находят или в чужих записных книжках, или в солдатских блокнотах. Это творчество самодеятельное, по-своему ничуть не менее достойное, но с литературной точки зрения никакое.

Конечно, Симонов сам написал эти стихи, и они очень точно отражают собой суть и структуру его военного романа в стихах, в который этот текст полноправно входит, его лирической книжки «С тобой и без тебя». Существует другой слух, гораздо более устойчивый, что Сталин, увидев книгу «С тобой и без тебя», спросил: «Сколько тысяч экземпляров?» Ему сказали: «Пять тысяч». Он ответил: «Надо было бы два — ему и ей». Но это тоже, в общем, легенда, потому что Симонов был сталинским любимцем. Сталин очень поощрял, что в годы войны лирические стихи были популярнее всякого этого жестяного громохания. У него всё-таки был вкус, хотя очень консервативный и узкий.

Что касается сюжета лирической книги «С тобой и без тебя», вообще это довольно экзотический жанр — книга стихов, потому что она, как правило, отличается от просто сборника сквозным единым лирическим сюжетом. Этот единый лирический сюжет в книге Симонова, конечно, наличествует, и это сюжет экзотический, в литературе довольно редкий. Это история о том, как мальчик любит девочку, девочка, как всегда, даже будучи ровесницей, чуть постарше, всегда понимает чуть больше, всегда опытнее просто инстинктом. К тому же Серова к этому моменту была уже вдовой, муж её, прославленный лётчик Серов, уже погиб через полгода после свадьбы, сына Анатолия она родила, уже овдовев.

Серов как раз тоже был одним из сталинских любимцев, а Симонов тогда ещё был никем. Он был молодым поэтом, начинающим драматургом, чья пьеса «Парень из нашего города» получила первую Сталинскую премию в череде бесконечных симоновских наград. Она очень понравилась наверху, понравились и халхингольские стихи Симонова. То, что Симонов вместо аспирантуры поехал на Халхин-Гол, вызвало у Асмуса эпиграмму «Аспирантура — дура, штык — молодец». Действительно, Симонов вовремя понял, что стране на пике милитаристского психоза нужны военные стихи и военные поэты. Тогда же Симонов полюбил молодую, одинокую, трагическую, всеми любимую, непокорную, неуправ-

ляемую Серову. Несколько раз ему удавалось, как ему казалось, добиться её взаимности. Всё это описано в одном из лучших стихотворений цикла:

Ты говорила мне «люблю»,  
Но это по ночам, сквозь зубы.  
А утром горькое «терплю»  
Едва удерживали губы.

Видите, какая интонация, какие простые рифмы: «зубы» — «губы», «люблю» — «терплю». **Симонов — очень непосредственный автор, отсюда это ощущение простоты и подлинности, которое есть в его стихах.** Действительно, чего-то он добивался, но было полное ощущение, что Серова, которая так и не стала Симоновой, по-прежнему влюблена в мёртвого мужа. Некоторое время спустя ему удалось, как ему казалось, добиться настоящей взаимности, когда он был на фронте и подвергался постоянному риску:

И вдруг война, отъезд, перрон,  
Где и обняться-то нет места,  
И дачный князьминский вагон,  
В котором ехать мне до Бреста.

<...>

Ты вдруг сказала мне «люблю»  
Почти спокойными губами.

Лирический сюжет в том, что мальчик в конце концов добивается любви от девочки, да только ему, прошедшему войну, медные трубы и раннюю славу, уже это не нужно. Симонов 1945 года — человек, который действительно стал любимым военным поэтом миллионов и, рискну сказать, главным поэтом

эпохи, гораздо популярнее и Пастернака, и Ахматовой, и всех советских авторов в диапазоне от Суркова до Гусева. О чём там говорить? Симонов, конечно, номер один. И после всего того, что он пережил, ему не очень-то и нужна Серова. Дело даже не в том, что она ему изменяла, вот здесь как раз очень точен апокриф, когда Поскрёбышев говорит: «Товарищ Рокоссовский живёт с женой товарища Симонова, что делать будем?», на что Сталин отвечает: «Завидовать». Что тут сделать, тут уже его власть не абсолютна, с товарищем Рокоссовским он не очень может сладить в этот момент.

Дело в том, что после войны очень сильно переменялись самооощения, самооценки. Симонов, конечно, чувствуя себя пусть и боевой единицей, но всё же народа-победителя, чувствуя себя первым поэтом эпохи, не так уж и нуждается в чьей бы то ни было любви. Лирическая струя в его лирике благополучно заканчивается 1945 годом. На всё, что Симонов пишет позже, во всяком случае в стихах, просто не взглянешь без слёз. Не поверишь, что одна и та же рука писала «Друзья и враги», чудовищный сборник 1947 года, и «С тобой и без тебя». Название, казалось бы, то же самое, тоже на дихотомию, на «и», «Друзья и враги», «С тобой и без тебя», но невозможно сравнить лирическую мощь первого сборника и вялый самоподзавод второго:

Мой друг Самед Вургун, Баку  
Покинув, прибыл в Лондон.  
Бывает так — большевику  
Вдруг надо съездить к лордам.

Дальше речь товарища Самеда Вургуна, и Сталин «улыбается — речь, очевидно, ему нравится». Нельзя себе представить, что это Симонов, автор «Хозяйки дома», «Открытого письма» («Не уважающие вас покойного однополчане») или «Если бог нас своим могуществом». Действительно, получается, что во время войны

“

Просто так о войне писать бессмысленно, потому что война есть война, она в нравственных терминах и моральных императивах не интерпретируется. А вот война и женщина — здесь что-то есть.

”

человек вырастал над собой на пять голов, а потом падал в бездну своего обычного тоталитарного ничтожества. Поэтому «С тобой и без тебя» — главный взлёт в биографии Симонова, единственный и совершенно неповторимый в своём роде.

Вообще его военные стихи очень хороши, прежде всего потому, что там есть эта самая тема женщины, которой надо добиться. Просто так о войне писать бессмысленно, потому что война есть война, она в нравственных терминах и моральных императивах не интерпретируется. А вот война и женщина — здесь что-то есть. Строго говоря, он и на войне геройствует только потому — вот парадокс лирического сюжета этой книги, — чтобы стать достойным этой девушки, чтобы ей наконец понравиться. Обратите внимание, что вообще в русской поэзии XX века есть две настоящие книги стихов, книги со сквозным сюжетом. Первая, конечно, «Сестра моя — жизнь», тоже про девушку с трагедией, похоронившую жениха, — это был Сергей Листопад, внебрачный сын Шестова. Пастернак добивается именно вдовы, вот в чём дело, женщины с судьбой, женщины, принадлежавшей другому и ещё хранящей память об этом другом, носящей траур по нему. Здесь та же самая тема: надо не просто победить героя, но победить мёртвого героя, а это заведомо нечестная конкуренция. Симонов умудряется это сделать, он побеждает. Героиня в обоих случаях одна и та же — роковая женщина с судьбой. Очень точную её характеристику Симонов даёт в стихотворении 1943 года:

Если бог нас своим могуществом  
После смерти отправит в рай,  
Что мне делать с земным имуществом,  
Если скажет он: выбирай?

Мне не надо в раю тоскующей,  
Чтоб покорно за мною шла,  
Я бы взял с собой в рай такую же,  
Что на грешной земле жила, —

Злую, ветреную, колючую,  
Хоть ненадолго, да мою!  
Ту, что нас на земле помучила  
И не даст нам скучать в раю.

Главный лирический сюжет — преодоление недоверия и, может быть, даже высокомерия со стороны этой злой, страшно своевольной, неотразимо прекрасной девочки. Это и есть тема. Надо сказать, что в замечательном фильме «Жди меня», который поставлен по симоновскому сценарию постоянным его режиссёром Столпером, свою лучшую роль Серова сыграла-таки, потому что ей там ничего играть не надо, потому что она такая и была. Когда мы видим, как она поёт: «Хороша я, хороша, плохо я одета, никто замуж не берёт девушку за это» — это нельзя придумать, она действительно девочка-хулиганка, в некотором смысле оторва, которая может быть и великосветской львицей, когда ей надо быть на приёме в правительстве, и образцовой хозяйкой, когда она принимает друзей мужа, и даже немного может быть куртизанкой, когда он её домогается или когда она с ним играет. Женщина, которая соединяет в себе все роли, навязанные актрисе в тоталитарном обществе, и все играет с одинаковой органикой. Но у Серовой большая конкуренция. Она не так много сыграла. В конце концов, там есть молодая Целиковская, актриса того же плана, есть Орлова, классическая советская звезда, есть Ладынина. Много кто есть, но на этом фоне она абсолютно не теряется, более того, выглядит самой яркой звездой. Она, эта блондинка с капризными губами и бешеным взглядом, абсолютно живая, из неё ничего не надо делать, она существует на экране, а не играет. И в неё такую был влюблён Симонов.

Что касается собственно стихотворения, оно очень голое и просто, я бы даже сказал, примитивное. Симонов в своей военной лирике использует два приёма: это анафора, когда строка начинается одинаково, и рефрен, гипнотизирующий повтор. На этих двух нехитрых приёмах у него сделаны два самых знаменитых



стихотворения: «Жди меня» и «Убей его». Собственно говоря, это и есть два главных посыла, обращения к читателю.

«Жди меня», несмотря на эти гипнотизирующие повторы, пленяет другим. Странную вещь сейчас скажу. В советской поэзии существует культ матери, немножко блатной. Он и в блатной поэзии существует тоже. Мы можем определить совершенно чётко, архаик поэт или новатор. Для архаика, архаиста, Родина всегда мать, а для модерниста, новатора — жена. Блок, конечно, всё нам исправил, удивительным образом написав: «О Русь моя, жена моя, до боли нам ясен долгий путь», исправил в том смысле, что вместо страшноватого облика грозной матери, которая всё время что-то требует, обвиняет, посылает на гибель, появился образ жены. Надо сказать, что в едином образе матери эти две составляющие плоховато уживаются. Об этом есть довольно откровенное стихотворение у Кушнера:

Отдельно взятая, страна едва жива.

Жене и матери в одной квартире плохо.

Блок умер. Выжили дремучие слова:

Свекровь, свояченица, кровь, сноха, эпоха.

Мы знаем, что одной из причин смерти Блока и его депрессии были постоянные стычки, взаимная ненависть его жены и матери. Можно сказать, в этом аду он и прожил последние десять лет жизни. В отношении к родине, как ни странно, тоже присутствует этот странный комплекс: она и мать, и жена. Мать всегда грозная и требовательная, а жена добрая, понимающая, союзница. Мать, в общем, боишься или чувствуешь к ней благодарность, но это набор должных ощущений, а Родину-жену хочешь, к ней тянешься. В чём действительно абсолютное величие Симонова (и многие этого не понимают) — он впервые решительно отодвинул на задний план образ матери и выдвинул на первый образ жены. Многие мои знакомые матери, даже будущие, не могли ему простить ужасных слов «Пусть поверят сын и мать в то, что нет меня».

Мать Симонова была в своё время роковой женщиной, чрезвычайно решительной, как у Нагибина, настоящая глава семьи. Она очень не любила книгу «С тобой и без тебя». Мы-то понимаем, что она её не любила по причинам женской ревности, но она говорила, что это неприлично — писать интимные стихи своей бабе во время войны! Люди умирают миллионами, а ты тут признаёшься, интимничаешь! Она написала ему письмо, ныне опубликованное, которое содержит жесточайшую, почти партийную критику этой книги. И конечно, её ужасно раздражало, что он называл себя Константином. Вообще-то он был Кирилл, но поскольку в детстве, играя с отцовской бритвой, он порезал язык и на всю жизнь стал картавым, он говорил: «Я не могу называться Кивив! Я не выговариваю ни “р”, ни “л”». На мать это не влияло. Она говорила: «Константина не рожала, Константина не желала, Константина не люблю и в семье не потерплю!» Обратите внимание, рифма «люблю» — «терплю» присутствует и здесь.

В общем, образ матери для Симонова грозный и неприятный, вот поэтому он и выдвигает на первый план образ жены. Родина-жена во время войны сильнее, потому что к жене испытываешь эротические чувства, жены не боишься, защищаешь её. Вообще жена — гораздо интимнее. И вот это интимное переживание родины и обеспечило Симонову такую славу.

Ты вспоминаешь не страну большую,  
Какую ты изъездил и узнал,  
Ты вспоминаешь родину — такую,  
Какой её ты в детстве увидал.  
Ключок земли, припавший к трём берёзам,  
Далёкую дорогу за леском,  
Речонку со скрипучим перевозом,  
Песчаный берег с низким ивняком.

И дальше настоящий взлёт, хоть и казённая, но лирическая интонация:

Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы,  
Да, можно голодать и холодать,  
Идти на смерть... Но эти три берёзы  
При жизни никому нельзя отдать.

Очень мощно сказано. Вот это интимное проживание патриотического дискурса, интимный образ родины — безусловная симоновская заслуга. Эти стихи, несмотря на их наборматывающую колдовскую, магическую сущность, внутренне очень рациональны. Ими движет очень простое и рациональное чувство: если человек знает, что его ждут, если он понимает, что всё не напрасно, он способен на всё. Родина в тридцатые годы отняла очень многие мотивации, поэтому люди и сдавались в плен в таком количестве, о чём историки до сих пор спорят с Марком Солониным, отважно отстаивающим свои цифры. Сдавались в плен, это было. Почему? Да мотивации не было. **Родина перестала быть родной, она всё время ассоциировалась со страхом, а не с любовью. Симонов доказывает: ты очень нужен, тебя любят и ждут, и поэтому ты сейчас пойдёшь и спасёшь мир.** Вспомните:

Жди меня, и я вернусь.  
Только очень жди,  
Жди, когда наводят грусть  
Жёлтые дожди,  
Жди, когда снега метут,  
Жди, когда жара,  
Жди, когда других не ждут,  
Позабыв вчера.  
Жди, когда из дальних мест  
Писем не придёт,  
Жди, когда уж надоест  
Всем, кто вместе ждёт.

Жди меня, и я вернусь,  
Не желай добра  
Всем, кто знает наизусть,  
Что забыть пора.  
Пусть поверят сын и мать  
В то, что нет меня,  
Пусть друзья устанут ждать,  
Сядут у огня,  
Выпьют горькое вино  
На помин души...  
Жди. И с ними заодно  
Выпить не спеши.

Вот это всё было хорошо, а третья строфа будет гениальной:

Жди меня, и я вернусь,  
Всем смертям назло.  
Кто не ждал меня, тот пусть  
Скажет: — Повезло.  
Не понять, не ждавшим им,  
Как среди огня  
Ожиданием своим  
Ты спасла меня.  
Как я выжил, будем знать  
Только мы с тобой, —

(не Родина, не партия, не воинское начальство!)

Просто ты умела ждать,  
Как никто другой.

**Невероятная популярность этого текста связана прежде всего с тем, что кузнецом победы впервые названа не партийная власть, не труженики тыла, а женщина, которая на нитке своего**

**ожидания удерживает человека над бездной.** И это потрясающее откровение.

Почему война воспринимается очень многими как светлое пятно в советской истории? Да потому что надо себе представить, какова была эта история, если такой фон создаёт этот оазис! Если война воспринимается как оазис, то это потому, что людям разрешили недолго побыть собой. Вот это кошмар. Власть ненадолго отвернулась, думая о собственном спасении, и люди получили возможность самостоятельно спасти человечество. Может быть, именно в этом для Симонова и заключается самая светлая память о войне, потому что он знал, что во время этой войны он был выше себя, а в остальное время в лучшем случае себе равен.

### Есть вопрос о том, как складывались дальнейшие отношения с Серовой

Понимаете, у нас почти нет их переписки. То немногое, что напечатано, относится уже к 1944–1945 годам, когда он уже пишет ей, понимаете, скорее не во влюблённом, а в снисходительном тоне. Там вышла странная история. Говорят, что он её разлюбил из-за того, что она спилась. Ничего подобного! Он её разлюбил из-за того, что роли поменялись. Главной в этом союзе была она, а стал он.

У Симонова была странная особенность — он всегда женился на вдовах. Первая его возлюбленная была вдовой, вторая тоже, и третья, вдова поэта Семёна Гудзенко Лариса Жадова, с которой он прожил последние годы. И муза военной поэзии досталась ему как вдова после Николая Гумилёва. Почему так получалось, сказать трудно. Наверно, потому что ему интереснее было конкурировать с мёртвыми героями, нежели с живыми людьми.

Серова перестала быть ему интересна. Он честно признался: «Я просто разлюбил тебя, и это не даёт мне писать тебе стихов». А спилась, располнела, поширела и утратила всё своё очарование

она гораздо позже. Симонов, чтобы не видеть её такой, даже не пошёл на её похороны, прислал букет. Там, по-моему, было 45 гвоздик. А больше ничего. Когда на творческом вечере в Останкине ему пришла записка о Валентине Серовой, он сказал: «Знаете, тут такую глупость спрашивают, что я даже не буду ни читать, ни отвечать». Он забыл это, вырвал это из своей жизни. Может, и правильно сделал, потому что от любви должны оставаться не разборки и делёж квартир, а книга стихов.

«Батый»,  
1942

Почему я взял эту книгу? Ну, во-первых, в том же 1942 году вообще мало что интересного происходило, в смысле литературы, слишком много интересного происходило на фронтах. Ну, а во-вторых, дело в том, что именно в 1942 году Янчевецкий получает Сталинскую премию, не какой-нибудь, а первой степени, за предыдущий роман трилогии «Нашествие монголов», за «Чингисхана». «Батый» выходит в том же 1942 году и становится одной из самых читаемых и любимых книг советской детворы. Ну а последняя часть трилогии увидела свет уже только после смерти Яна, она называется «К последнему морю». Эти книги даже в семидесятые были «макулатурными», что называется, то есть их выдавали за макулатуру, это показатель высокого литературного качества.

Как же так получилось, что исторический роман о нашествии монголов в 1942 году стал таким значимым произведением? Вот это, пожалуй, интересная тема, здесь есть некая пуанта, некая точка, о которой стоит поговорить. Вообще в России традиционно существовало два образа врага, и эти образы существуют до сих пор — Восток и Запад. Восток нам по-настоящему не враги, не соперники, они наши друзья, они нам родня по духу. Когда мы с ними дерёмся, мы этим только по-настоящему взаимно обогащаемся. А вот Запад — те злые враги, они только выглядят гуманными, а на самом деле они страшные, коварные и несут нам настоящее

расчеловечивание. Это лучше других понимал Эйзенштейн, чей фильм «Александр Невский» в первоначальном варианте, в первом сценарии Петра Павленко заканчивался следующим: вот Александр разбил героически на Чудском озере немецкую колонну, вот она врывается, немецкая свинья, в русскую кашу, в русскую аморфную массу, которая и поглощает её, и гибнет здесь всякая структура, ну а потом, в финале фильма, Александр едет в Орду просить ярлык на княжение. То есть монголы ему милее и роднее и перед ними он не унижается. Вот так хотел закончить Эйзенштейн свою картину, и Пётр Павленко не возражал в своём сценарии, уже, собственно, готовом. Но Сталин зарубил такую концовку, и вы все помните, какими словами, какой репликой заканчивается «Александр Невский»: «Кто с мечом к нам придёт, от меча и погибнет. На том стояла и стоять будет русская земля». Вот автор этой канонической формулы именно Пётр Павленко, на улице имени которого стоит музей Пастернака. Вот, собственно, эта дихотомия между восточным и западным, между восточным и западным врагом, это самая мощная, самая важная дихотомия в русской исторической литературе, да и вообще в русской литературе, чего там говорить.

Не будем забывать, что Блок, написавший «На поле Куликовом» о борьбе с монголами и о борьбе с русской азиатчиной, о ненависти к этой азиатчине, он неожиданно в 1919 году пишет «Скифов». Стихи, которые и есть апофеоз той самой монгольщины и той самой азиатчины.

И вот роман Янчевецкого, Ян — это его псевдоним, взятый незадолго до Первой мировой войны, роман Янчевецкого интересен тем, что здесь нарисован очаровательный образ врага. Вот здесь как раз то, что понравилось Сталину. Это образ монгольской империи, который для Сталина представляется образцом, идеалом этой самой империи. Тут проведена одна важнейшая, тончайшая мысль — да, западный романтизм, западная империя, в которой на первом месте личность, это нам враждебно, ненавистно, потому что из этого получается фашизм, потому что из свободного духа ищущего, из фаустианства фашизм обречён получиться. Да, обречён. Потому



что фашизм — это и есть романтизм, брошенный в массы. А наша идея другая. Наша идея — это массы, мы верим в простой народ, и в плоть от плоти которого его водитель, его вождь, и мы не верим в идеальные государства, в которых есть свобода личности. Наш общественный идеал — Орда. Поэтому роман «Нашествие монголов» имеет не тот смысл, что русский народ от всего освободится и всех победит, нет. Это самоочевидно, «Нашествие монголов» это противопоставление одной империи другой империи. Не всякая империя плоха, империя Чингисхана, империя Батыя — это то, что нам очень даже нравится. Весь этот роман, по всему своему пафосу укладывается абсолютно в формулу Пушкина: «И за учителей своих заздравный кубок подымай». Отношения Орды с русскими — это не отношения захватчиков, это отношения учителей, у которых мы многое взяли. И кстати говоря, в недавней книге Акунина «История государства Российского» совершенно чётко показано, что Российская империя строилась по ордынским образцам, а Веллер недавно совершенно откровенно написал, что это был московский улус Золотой Орды.

До сих пор ломаются копья относительно того, в каких реально отношениях Россия находилась с Ордой. Да, ярлык получали, да, дань платили. Да, существовала ясачная зависимость, и самое главное, что существовала вообще зависимость феодальная от Орды, вассальная. Но по большому счёту было ли это рабство, было ли это покорение? Да нет, конечно. Русская религия, православная, могла спокойно существовать, и татары, которые напали на Русь, с очень многими русскими князьями дружили, находились в отношениях почти братских. И такой большой сторонник азиатчины и пассионарности, как Лев Николаевич Гумилёв, любимый философ нашего почвеннического дискурса, он никакой, строго говоря, не историк, а именно философ, мыслитель, он замечательно объясняет, так ему это представляется, что Орда была гораздо менее враждебна Руси, чем Европа. Европа пыталась всё время Россию переделать на свой лад, а Орда — это родное, это наше, по большому счёту мы одно из подразделений Орды.

И вот удивительно, это роман, который, формально говоря, посвящён защите от монгольского нашествия, который рассказывает, как Рязань, в финале «Батый», впервые отразила монгольское нападение. Да ничего подобного там нет, нет там страшного монгольского нашествия, там есть очаровательные образы монголов. Там есть могучий Чингисхан, а уж какой там Батый, это просто умиление. Я уже не говорю о том, что своим уникальным чутьём Ян понял, что нужно всячески подчёркивать близость урусов, русских, и Орды.

Самый положительный герой вот этой второй части, такой Арапча, он из пленников, которых взяли из Русской равнины, там он помнит, что отец его рыбу ловил, мать песни пела, вот эта вот серебристая рыба, это всё, что он помнит. Но он помнит, что он урус, а урусы — это такие воины, которых очень высоко ценят монголы, потому что отличительная черта Арапчи — он в пылу битвы орёт страшно. И когда орёт, он совершенно забывает, что перед ним, он теряет память. Вот это русский воин, такой, которого трудно разозлить, но если разозлишь, то его не остановишь. Это, конечно, работает на патриотическую тему. Но самое главное, что Арапча, который принял ислам и в исламе существует очень органично, он и есть как раз вот тот самый образ настоящего правильного русского, азиатского русского, который в это время Сталину очень угоден. «Батый» — это не просто историческая эпопея, а Сталин любил исторические эпопеи, это книга о русской Азии, утопия русской Азии. Орда приходит на Русь и становится здесь чем-то другим.

Если немцы, растворяясь в этой массе, гибнут в ней, то арабская эта идея, и исламская, и арабская поэтика, и даже какие-то отзвуки «Тысячи и одной ночи», это органично входит в русскую речь. **Ордынские порядки оплодотворяют Русь, и то, что Русь должна стать Ордой, чтобы успешно противостоять Западу, — вот это и есть заветная мысль Янчевецкого, это и есть главная мысль странной книги «Батый».** Потому что любой, кто читает эту книгу, обратит внимание прежде всего на то, какие там симпатичные монголо-татары,

какие они приятные и как они витиевато говорят. Конечно, там есть классовая борьба, но в рамках этой классовой борьбы случается, что воин из простых, из табунщиков, может выслужиться, и князь всегда внимательно с ним разговаривает и следует его нуждам. И вообще, если ты настоящий храбрец, тебе всегда будет хорошо, даже если ты уродился простым неучёным погонщиком. Ну и, естественно, учёные люди, там есть такой замечательный дервиш, который сочиняет историческую книгу, он тоже всё время оправдывает ордынскую власть, ордынскую систему. Потому что настоящие богатыри растут, конечно, только в Орде.

Немножко о том, как это написано. Написано это, в общем, никак, потому что Янчевецкий, он был трогательный человек, прекрасный. Всеволод Рождественский, который у него учился в гимназии, там он преподавал древние языки, вспоминает, что страница учебника была для него полем битвы. Он сквозь эту страницу видел древние сражения, он вообще был большой любитель экзотических рассказов о прелестных походах с учениками, где он рассказывал о достопримечательностях, о раскопках, о том, что вот было когда-то на этом месте. Он был настоящий учитель, но какой он был писатель, сказать очень трудно, потому что это всё по большому счёту такая орнаментальная проза в духе Серебряного века, в которой ничего особенно интересного, никаких литературных открытий не содержится. Интересен этот угол зрения на Орду, а вовсе не то, как это написано. Что касается жанра, то мы уже говорили с вами о том, что Катаев когда-то сказал Надежде Яковлевне Мандельштам: «Сегодня нужен Вальтер Скотт». Это действительно исторический роман, но сказать, что этот исторический роман бежит от реальности, мы не можем, напротив, этот исторический роман в реальности очень глубоко укоренён. Потому что Сталин нуждается в историческом прототипе своей империи, и именно Ян, не Толстой с его Петром или с Грозным, и не остальные, которых было множество, а именно и в первую очередь Ян показал Сталину идеальный образец, из которого его империя выросла. Странное сочетание угнетения и

дружбы, поэтому Сталинская премия за этот роман очень многозначна.

Сталин давал премии своего имени, как правило, с единственной целью — показать, твой сигнал услышан, твоё послание прочитано, я тебя понял. Так получил премию Леонов за «Нашествие», за обоснование того, что так называемые враги народа любят Сталина ещё больше, чем православные ортодоксальные парткомовцы. Так же получила госпремию Николаева за «Жатву»: с нами что угодно делай, только будь с нами ласков. Так же получил за своё послание «В окопах Сталинграда» Сталинскую премию и Виктор Некрасов: да, ты провёл нас через поражения, но эти поражения сделали нас сверхчеловеками. Точно так же и Ян, его послание было услышано. И в дальнейшем Сталин строил свою систему строго согласно Орде.

**Тут есть вопрос, а что я думаю о других, не исторических, во всяком случае не ордынских, сочинениях Янчевецкого?**

Я читал когда-то в детстве его небольшие исторические повести, на фракийском что-то там было материале, на древнегреческом. Мне всегда это было скучно. Но дело в том, понимаете, это как раз тот случай, о котором тот же Веллер сказал: «Самая обида в том, что ещё бы чуть, и был бы блестящий писатель». Если бы он умел чуть лучше писать! Ведь самое популярное произведение на азиатском материале в 1940–1950-е годы — это диалогия Соловьёва. 1938 год — это «Возмутитель спокойствия» и 1952 год — «Очарованный принц», причём не все знают, что «Очарованный принц» писался на пересылке. Просто Соловьёв загремел в тюрьму по доносу, 5 лет ему дали, его узнал начальник пересылки и оставил его в Твери, писать вторую часть книги. И мрачная, трагическая атмосфера «Очарованного принца», она тем и предопределена, что он в тюрьме её пишет, помните, он говорит: «Без улова иду я с базара моей жизни». Слава богу, его спас этот начальник тюрьмы, потому что уже в 1954 году Соловьёва отпустили, он вернулся, сразу напечатал книгу и стал одним из знаменитейших советских авторов.

Дело в том, что на азиатском материале, на материале вот этой витиеватой орнаменталистики, этого многословного остроумия, этих любовных сцен, подобных рахат-лукуму, на этом материале многие писали, но удачно это выходило не у всех. Дело в том, что Россия была тогда огромной Азией, эта азиатчина, она взывала к обращению вот к этой стилистике «Тысячи и одной ночи». Помните знаменитое стихотворение Арсения Тарковского, вот это:

Шах с бараньей мордой — на троне.  
Ах, восточные переводы,  
Как болит от вас голова.  
Да пребудет роза редифом.  
Да царит над голодным тифом  
И солёной паршой степей  
Лунный выкормыш — соловей.

Вот этот «лунный выкормыш — соловей», это всё, конечно, пришло из поэтики «Тысячи и одной ночи», или Фирдоуси, кстати, не забывайте, что кедринское «Приданое» — это тоже Фирдоуси, правда, усвоенный через Гейне. Азиатчина — это самая популярная в это время тема. И поэтому, когда Ян обращается к азиатчине, у него получается, а когда он пишет на другие темы, он обычный посредственный исторический писатель. Хотя всё равно человек он был трогательный и прекрасный, и высоконравственный.

«Перед восходом солнца»,  
1943

Обратимся к самой сложной, пожалуй, теме применительно ко всей военной прозе, потому что мы поговорим о 1943 году и о повести Михаила Зощенко «Перед восходом солнца». Эта вещь прямого отношения к войне не имеет, но то косвенное, которое она имеет, мне представляется, может быть, даже более значительным.

**О войне по горячим следам написать очень трудно, война предлагает три жанра — публицистика, если считать её частью литературы, поэзия и драматургия.** Драматургия — жанр самый оперативный, и пьесы появляются сразу великие, потому что театр — это средство агитации. А поэзия, как вы понимаете, на газетной странице зовёт на борьбу с врагом, напоминает о доме, о высоких исторических ценностях родины и так далее. Поэтому **повесть Зощенко — это повесть не о войне, но это повесть, которая должна избавить человека от рабства, исключить саму возможность войны в будущем.** Поэтому Зощенко придавал этой вещи такое огромное значение, поэтому он, разрекламировав её среди своих друзей, получал такие прекрасные и напутственные отзывы. И Фадеев одобрял эту вещь перед её публикацией. И только когда первая её половина вышла в журнале «Октябрь», а дальнейшее уже никогда не было напечатано, Зощенко начали подвергать разнузданной травле. Настоящая трагедия разразилась над ним, конечно, не в 1947 году, не после постановления об Ахматовой и Зощенко, о «Звезде» и «Ленинграде», а в 1943 году, когда его впервые начали долбить

прицельно ковровым методом, когда начали впервые травить его за прозу, и это было за повесть «Перед восходом солнца».

Что это за произведение? Зощенко, несмотря на свою репутацию остряка и хохмача, в жизни был человек мрачный, меланхолический, страдал всю жизнь от ипохондрии, от внезапных припадков тоски. Эти припадки тоски выражались у него, в свою очередь, в припадках сердечных. Можно сказать, что он был здоров и что это всё была психосоматика, но тем не менее умер-то он очень рано, умер он в 64 года. Правда, можно сказать, что он затравил себя голодом, сам себя заморил, да и у любого человека после такой травли, наверное, не осталось бы в душе ни одного живого места. Но ещё до всякой травли, будучи невероятно успешным писателем и невероятно успешным любовником и кумиром всей читающей Москвы, любимцем женщин и одной из главных достопримечательностей Ленинграда, он сохранял на смуглом своём лице выражение тоски, усталости, какой-то вечной подавленности. И надо сказать, что борьба с этой подавленностью началась у него очень рано. Он уже в 1932 году начинает писать повесть «Возвращённая молодость», но к этой повести серьёзно не отнеслись, потому что он начинает её писать своим сказовым методом, когда он имитирует речь мещанина, чтобы быть мещанину понятнее.

Тут, понимаете, есть разные точки зрения. Когда, например, Зощенко пишет «Голубую книгу», по совету Горького излагает мировую историю языком подворотни и коммуналки, он это делает в порядке издевательства или он действительно хочет быть понятен обывателю? Когда он пишет «Людовик, куриная морда», как в пародии Флита, или когда он описывает в рубрике коварство, древнеегипетские страсти: «Ах ты моя гиптяночка!.. Ну, как там у вас в Египте?.. Папаша фараон, наверно, тебя чересчур баловал». Он издевается или он искренне подлаживается под речь мещанина? Искренне подлаживается, конечно. Потому что «Возвращённая молодость», она написана ровно так же. Эта история про профессора, которому надоело, что он вечно страдает от старости и от страха

перед старостью, от других навязчивых страхов. И он начинает сам себя лечить и здоровым образом жизни доводит себя практически до возрождения, воскрешения.

Нужно сказать, что эта вещь производит очень сильное впечатление именно благодаря своему финалу, потому что в финале этом, когда человек описывает радости нормальной жизни, вернувшейся к нему, нам становится страшно от этой нормы, мы в ужасе, неужели он ради этого, ради этой пошлятины провёл над собой такую мучительную операцию! Ради того, чтобы сидеть в Сестрорецке на даче и любоваться, как любовники торопятся к пруду, а маленькая девочка, похожая на веник, скачет мимо его забора. Совершенно очевидно, что болезнь Зоценко была самым ценным, что в нём было. Болезнь его была той певучей щелью в камне, сквозь которую пел ветер. А монолиты, здоровые люди, они не поют. Но Зоценко искренне полагал, что его задача — это, во-первых, преодолеть свою ипохондрию и, во-вторых, научить этому всех советских читателей.

«Перед восходом солнца» — это повесть, в которой автор берётся исследовать, как он пишет, тайные психические связи, которые возникли в его мозгу, связи ложные. Он берётся разобраться в корнях своих детских страхов, и самое главное, поскольку фашизм — это рабство, человек, который прочтёт его книгу, по его мысли, никогда уже не сможет быть чьим-то духовным рабом, он будет свободен, его нельзя будет поработить ни пропагандой, ни тоталитаризмом, ни массовыми гипнозами. Это будет человек, способный контролировать себя, способный лечить собственное подсознание. Под это дело он перечитал всего Павлова, всего Фрейда, огромное количество книг по психопатологии. Идея его довольно проста: человек, который контролирует своё подсознание, а в этот термин Зоценко верит слепо, такой человек для массового гипноза уже недоступен. Поэтому книга, конечно, в высочайшем смысле антифашистская. Беда этой книги в том, что она и вообще антипропагандистская, потому что если применить методы Зоценко, если разобрать свои страхи, если победить страх,



то очень можно победить ведь и страх перед империей. И действительно, свободный человек, который из этой книги может, теоретически, получиться из читателя, этот свободный человек совершенно не нужен.

Но, конечно, личную ненависть Сталина вызвало совсем другое. Большая и лучшая часть книги — это очень короткие, написанные классически ясно и без тени обывательского сказа, без тени стилизации, очень чёткой и алмазной прозой, маленькие главки из жизни Зошенко. Истории трагических поражений, которые он пережил, любовных поражений, неудач профессиональных, это истории его страхов, масса потрясающих историй из Первой мировой войны, где он был прапорщиком. То есть вот это короткие, алмазно-точные тонкие зарисовки, которые раскрывают причину его сегодняшних страхов. Но нам-то они ценны не с психоаналитической, а с художественной точки зрения. И вот это вызвало, конечно, гнев, потому что Зошенко копается в своих переживаниях в то время, как вся страна нацелена на победу над врагом. И тут, на самом деле, никакого противоречия в позиции Зошенко нет, он тоже нацелен на победу над врагом. Но этот враг — это его личные заблуждения, предрассудки и так далее.

Тут же всё очень просто: когда страна превращена в единый боевой лагерь, никто не смеет заниматься своими частными проблемами. И вот это вызывает самую большую ненависть. То, что Зошенко пытается исцелиться, исцелить свою отдельную личность, когда вся страна должна, не задумываясь, не рефлексировав, бросить все свои силы на победу, вот это вызывает ненависть. И в самом деле, есть огромный диссонанс между гениальной прозой Зошенко и жуткой прозой, которая в это время печатается в 1943 году. Эта проза абсолютно без второго дна, и проза по большей части сукодная. Даже очень талантливая повесть Гроссмана «Народ бессмертен» 1942 года, даже эта книга сравнения с прозой Зошенко не выдерживает. Но это потому, что в повести «Народ бессмертен» никак не делается попытка понять антологические основания этого бессмертия, попытка понять, почему

“

Если ты пытаешься описать освобождение, если ты пишешь оду разуму в эпоху, где разум обязан молчать, ты подписываешь себе приговор и прекращаешь свою литературную карьеру.

”

этот народ лучше, почему этот народ победит всех остальных. Там просто заявлено — да, этот народ бессмертен и он победит. Но то, что этот народ состоит из отдельных личностей, а эти отдельные личности поработаны собственными страхами, робостью, собственной неспособностью оглядеться, это, конечно, не приходит в голову никому. Зощенко копнул значительно глубже, чем следовало.

Травля началась страшная. Повесть, которой был дан зелёный свет и которую печатали ускоренно, в октябре была остановлена, набор второй части рассыпан. Зощенко стал адресатом нескольких абсолютно разгромных статей в «Правде», написанных, судя по некоторым оборотам, с прямых слов Сталина. Ну, а в 1947 году, за совершенно невинный рассказ «Приключения обезьяны», напечатанный за два года до того, его просто лишили всех средств к существованию, закрыли ему возможность любых публикаций. И только Симонов, на свой страх и риск, напечатал его «Партизанские рассказы», очень слабые, каковыми потом всю жизнь его и попрекал, «вот вы нас всех ругаете, а я вас спасал». Литературная карьера Зощенко на этом была закончена.

Вот удивительное дело, когда Зощенко писал свои сатирические рассказы, когда он разоблачал обывателя, когда он показывал, к какой пошлости и глупости и грязи пришла вот эта самая общественная мораль победившего общества, ничего ему не было. Потому что если ты описываешь, в сущности, клопов, то ведь это и правильно, ведь эти клопы и нужны, они идеал гражданина. Но если ты пытаешься описать освобождение, если ты пишешь оду разуму в эпоху, где разум обязан молчать, ты подписываешь себе приговор и прекращаешь свою литературную карьеру.

Полностью эта вещь была опубликована только в 1972 году. Немедленно стала сенсацией среди узкого круга читателей и не была никем замечена в широком. Так она до сих пор и остаётся. Знатки Зощенко считают её лучшим произведением этого автора, все остальные не понимают, с чего он вообще за это взялся. Наверное, такова участь любой книги, опережающей своё время лет на сто.

## Вот тут у нас есть вопрос, на что жил Зощенко после того, как ему перекрыли всю деятельность?

Сказать, что всю, тоже неверно, он всё-таки переводил. Переводил он Лассила, вот эту несчастную «За спичками», книгу, которая гораздо хуже того, что он мог бы сам писать. Писал какие-то скетчи, сочинял эстрадные номера, продавал антиквариат, который заблаговременно, очень тонко предчувствуя свою катастрофу, накопил в тридцатые годы. Ну и конечно, его выручало то, что помогали ему коллеги. Но он старался у коллег помощь не брать, он был человек болезненно гордый. Поэтому вспомнил одно из своих дореволюционных ремёсел и шил сапоги. Вот это, пожалуй, самое унижительное и самое страшное, чем ему приходилось заниматься. Однажды Лидия Чуковская, зайдя к нему, увидела его кроющим подмётку. Вспоминает даже Георгий Владимов, что, видя травлю Зощенко, он, тогда молоденький суворовец, пришёл к нему домой, но Зощенко его не впустил, и суворовец этот Владимов только из-за двери смог ему сказать о своей поддержке. Но, к счастью, довольно скоро ему начали систематически помогать друзья, коллеги.

В 1958 году Зощенко начали печатать снова. Сразу после этого он умер, после бурного дня, когда весь день должен был в Ленинграде хлопотать о грошовой пенсии. И Корней Чуковский это очень точно предсказал. Сначала Зощенко ему сказал совершенно мёртвым голосом: «О, как я пишу! Если бы вы знали, как я теперь пишу». И Чуковский понял, что он никогда ничего больше не напишет, что это труп, положенный в гроб. А неделю спустя они встретились, и Чуковский напомнил ему про его сочинения, и тот мёртвым голосом медленно произнёс: «Мои сочинения? Я даже и не помню, какие были мои сочинения». Вот это ещё один убитый русский писатель, который всё делал для того, чтобы его родине жилось свободнее и веселее.

«Обезьяна приходит за своим черепом»,  
1944

Мы поговорим о 1944 году и о книге на первый взгляд неожиданной, о книге, которая была закончена в 1944 году и пропала. Нашлась она странным образом только в 1958 году. Это роман Юрия Домбровского «Обезьяна приходит за своим черепом».

О Домбровском вообще надо рассказывать отдельно, потому жизнь его — удивительный детектив. Самое удивительное, что книги его продолжают обнаруживаться. Полулегендарный роман, само существование которого было под вопросом, первая его большая прозаическая работа, роман в повестях и рассказах «Рождение мыши», был опубликован только в 2010 году. Мне самому пришлось вместе с редактором издательства «ПРОЗАиК» из черновиков собирать удивительно сложно построенную, буквально рассыпающуюся под руками книгу.

Юрий Осипович Домбровский сидел трижды, сидел очень тяжело. Первый раз он попал в ссылку, потом его арестовали по доносу, и он оказался на Колыме. С Колымы его сактировали. Как вы понимаете, активировка — «по активировке, врачей путёвке, я покидаю лагеря» — это уже действительно для полутрупа. Если человек не может далее отбывать наказание, значит, он действительно фактически мертвец. Живой мертвец Домбровский, погибающий от пеллагры, в 1943 году умудрился доехать до Алма-Аты, где отбывал когда-то ссылку. Город этот был для него фактически

родным. Там, в больнице, с трудом водя рукой, он начинает писать роман, которому суждено стать первой книгой о фашизме. Он заканчивает его в 1944 году, а потом по доносу известной впоследствии детской писательницы Ирины Стрелковой, которую он потом разоблачил, Домбровский садится сразу после войны и попадает в лагерь ещё на шесть лет. Только после этого, когда он реабилитирован, ему неожиданно, совершенно случайно приносят пачку тетрадок, уцелевшую в Алма-Ате при обыске, пачку черновиков «Обезьяны».

В 1958 году он приводит роман в порядок, дописывает к нему пролог и эпилог, где упоминает уже и дело Розенбергов, и маккартизм, и волну послевоенной реабилитации фашизма, которая случилась и которую он предсказывал. В 1958 году книга выходит в свет, практически никем не замеченная. Это очень странно, наверно, потому, что от Домбровского, человека с тремя сроками, ждали чего-то гораздо более разоблачительного.

Хочу сказать, что до 1962 года лагерная тема официально остаётся железно табуированной. Ничего о советском тоталитаризме напечатать нельзя. Пока в ноябре 1962 года не появляется «Один день Ивана Денисовича», ничего о лагерях официально напечатать нельзя. «Колымские рассказы» Шаламова ходят по рукам, напечатанными их никто не видел. Я уж не говорю о массе других лагерных текстов, которые тоже написаны и не существуют официально.

Вторая причина, по которой этот роман остался незамеченным, — эта книга очень европейская. Как и очень многие рассказы Домбровского (например, рассказы о Шекспире), она свидетельствует об энциклопедической образованности автора, о его отточенном европейском ироническом суховатом стиле. Это совсем не то, чего ждёшь от человека с подобным опытом. Он пишет серьёзный европейский интеллектуальный, философский, я рискнул бы сказать, антропологический роман. А это, в общем, не приветствуется. Советская печать тогда рассматривала только социологический аспект фашизма. В самом деле,

не расисты же мы, не можем же мы говорить, что бывают люди хорошие, а бывают плохие? Нет, бывают люди, попавшие в неправильные условия. Там, в Германии, сложился такой социальный климат, что представители крупного капитала взяли на вооружение реакционную теорию, в результате Европа сильно скакнула назад — вдруг скакнула в Средневековье. Предположить, что мы столкнулись в лице фашистов с антропологической проблемой, вслух было нельзя. Это и сейчас вслух не очень можно говорить.

Есть три книги — я не беру сейчас Гроссмана, это отдельная тема, — в которых главный герой — антрополог, и это сделано сознательно. Это роман Эренбурга «Буря», который я считаю лучшим русским романом о войне, романом, в котором раньше Гроссмана и Симонова, бескомпромисснее и живее поставлены главные вопросы. Второй роман — роман Литтелла «Благоволительницы», который в значительной степени, кстати говоря, базируется на материалах и манере «Бури», на записках Юргенса, на текстах Гроссмана, то есть книга в достаточной степени вторичная. И наконец, третья книга — роман Домбровского, которому так не повезло, который еле живой бывший зэк дописывает в 1944 году в Алма-Ате, а между тем это великий европейский роман, который ставит в полный рост главные проблемы.

Я скажу ещё немножко о Домбровском. **Домбровский, вообще говоря, стоит в русской литературе наособицу, потому что он очень непохож на традиционного русского писателя.** С кем его можно было бы сравнить? Наверно, разве что с Лимоновым, потому что есть в нём какое-то героическое самолюбование, молодечество, удаль и совершенно нет желания жаловаться. Он очень неубиваемый человек. Известно, что Домбровский умудрялся и в лагере шутить по-французски, как вспоминают его сосидельцы. Он умудрился написать два весёлых, увлекательных романа о времени репрессий. Его знаменитая диалогия, «Хранитель древностей» и «Факультет ненужных вещей», как ни удивительно, — это книги, полные очаровательных женщин, любви, задора, юмора, секса, насмешки.

В общем, он совершенно боком стоит в русской страдательной и просто монотонно занудной традиции. Его проза удивительно весёлая и динамичная. У него с первой фразы интересно! Да и сам Домбровский, который был совершенно не похож на страдальца, с его роскошным чёрным чубом... Зубов, правда, совсем не было, но сам он выглядел всегда очень молодо, как бы законсервировавшись в этой вечной мерзлоте. Когда он повёл, насколько я помню, Феликса Светова в какую-то забегаловку и начал с чудовищной скоростью уничтожать котлеты, чекушку и пиво, Светов — или не он, я сейчас не помню, кто с ним был тогда, — сказал: «Юра, всё-таки помедленнее, я так не могу». На это Домбровский ответил: «Вы все ни хрена не можете, что я могу». Это, пожалуй, очень применимо к Домбровскому. Никто ни хрена не может, что мог Домбровский. Это был совершенно феноменальный сверхчеловеческий тип. И убили-то его в драке, убили его провокаторы, нанесли ему увечья. Он отбил, одного уложил, двое убежали. Феноменальный тип!

Кстати, я очень дружу с его вдовой, она была намного младше Домбровского. Он женился на молодой прелестной девушке Кларе Турумовой, она-то как раз хранительница его наследия. Я должен сказать, что общение с ней или записи его голоса, которых много сохранилось, всегда внушают мне какое-то невероятное желание жить. Домбровский много раз говорил, что он, наверно, цыган, потому что какая-то цыганская безбашенность есть в его натуре.

Романы его очень мало похожи на этого бесшабашного, хорошо дерущегося человека, который «любил вид своей руки с финкой», как он вспоминает об этом в рассказе «Ручка, ножка, огуречик». Романы его действительно изобличают европейскую образованность и невероятную отвагу в постановке последних вопросов. В чём главная метафора романа «Обезьяна приходит за своим черепом»? Один из персонажей там говорит: «Мы сидим тут с вами, три интеллигентных человека, рассуждаем о Шиллере и Гёте. А представьте себе, что в ваш дом вдруг входит



питекантроп и требует назад тот череп, который хранится у вас, у антрополога, в шкафу? Мы сегодня столкнулись с визитом питекантропа».

Действительно, роман Домбровского описывает научную антропологическую коллизию — там не названа страна, хотя понятно, что речь идёт о Франции, — связанную с фашистской расовой теорией. Отец главного героя, Леон Мезонье, — антрополог, человек, о котором мы знаем прежде всего то, что он любит красиво говорить и говорит действительно прекрасно. Но ничего, кроме этого, он сделать не может. Правда, он обладает замечательной несгибаемостью, замечательным нонконформизмом. Можно сказать, что отчасти роман Домбровского — оправдание людей, умеющих говорить красиво, потому что для Домбровского это одно из высших человеческих искусств.

Мезонье гибнет именно потому, что он не согласен слегка подкорректировать расовую теорию. От него всего-то требуется признать, что существует особое сверхчеловеческое племя арийцев, что арийцы с давних времён отличались от людей восточной расы. Вы прекрасно знаете, что немецкая расовая теория опиралась на бесчисленные подделки, когда челюсть одного вида приставлялась к черепу другого вида, когда всячески обосновывалась эта арийская теория, вычислялся лицевой угол. Для Мезонье это было сущим пустяком — просто признать, что существует высшая раса! Но он на это не готов. Написав последний конспект собственной антропологической теории о том, что никакой высшей расы не существует, он завещает передать эту книгу в Москву и там напечатать, а сам гибнет. Но удивительнее всего здесь то, что роман Домбровского не ограничивается констатацией полной несостоятельности арийской теории. К сожалению, Домбровский вынужден подтвердить и то, что антропологический вызов Второй мировой войны гораздо серьёзнее. Нам приходится по-новому подойти к понятию человека.

Там есть ещё один персонаж — Ланэ, учёный-конформист. Можно догадаться, что действие происходит именно во Франции,

а для Домбровского падение Франции, её национальная катастрофа была личной. Он абсолютный франкофил, знаток языка, любитель Вийона, переводчик с французского. Для него мучительно то, что Франция вот так сдалась, что она вот так себя предала. Ланэ — самый наглядный и, пожалуй, самый назойливый символ абсолютного конформиста в этом романе. Ланэ — добродушный толстяк, который, в сущности, ничего и не сделал, только пошёл на эту подмену, на предательство. Беда не в том, что он оказался предателем по отношению к Мезонье, даже не в том, что он оказался вишистом по идеологии, что он поддержал коллаборационистов. Беда в том, что он предал науку. Он-то как согласился написать, что арийская раса существует. Почему Ланэ это сделал, а Мезонье — нет, ведь они, в общем, оба люди? Мы привыкли, что у человека есть некий нравственный идеал, врождённая мораль, присущая ему изначально. Оказывается, что ничего подобного нет. Вот фрагмент романа, в котором высказаны самые страшные, самые беспощадные слова:

«Разум нашей эпохи находится совсем в иных руках. Он — понятие отрицательное, а не позитивное. <...> Мы, Войцик, узнали самое страшное и прочное в мире — пустоту. У одного из наших поэтов есть стихотворение, как называется оно, сейчас не помню, а коротко дело-то вот в чём. В одном языческом храме, в нише, стоит статуя — истины ли, разума ли, какого-нибудь высшего существа, не помню, да в данном случае это не играет роли. Важно только вот что: статуя эта завешена, и видеть её могут только жрецы, и то в день посвящения, и вот если они выдержат лицемерие бога, то они и сами станут как боги. Так, по крайней мере, им обещают. Но тут есть загвоздка: во-первых, это последний искус, и к нему нужно подготавливаться целыми годами, постом, воздержанием, непрерывным самоусовершенствованием, ну и так далее, в том же духе, во-вторых, — и вот это самое главное! — и после этого только весьма немногие могут посмотреть в лицо бога. А дальше сюжет разворачивается так: перед героем стихотворения в день его посвящения скинули покрывало с ниши,

где находилась статуя, и он сошёл с ума. Отчего? Вся штука-то в том, что и автор этого не разъясняет. Просто посмотрел, сошёл с ума — и только. Спрашивается: что же он увидел, таящееся под этим покрывалом? Никто этого не знает. Но сказать вам, Войцик, сейчас — что? Ничего под ним не было! Голая и пустая ниша — паутина, мокрицы и мышинный помёт. Неплохо задумано? Отдерни и любуйся этой чёрной дырой. Она и есть истина. Ясно, что те встревоженные дурачки, что готовятся увидеть что-то, не выдерживают этого чистого ничто. Но я-то, освобождённый от жалости и чувства добра и совести, я-то выдержу! Я смело смотрю в лицо этой чёрной дыре и благодарю, что в ней нет ничего, кроме мышинового помёта! Знаете, единственное, что мне нравится в Евангелии, — это то, что Христос не ответил Пилату на его вопрос, что есть истина. Но вот я бы ответил, и правильно ответил. Была Германия монархией, стала Германия республикой, была Германия республикой, снова стала Германия монархией, а потом не будет ни Германии, ни монархии, ни республики, а будет всё та же чёрная дыра. Вот и всё. Ну, посудите сами: из-за чего тут кричать, страдать, истекать чернилами, слюной или кровью, сходить с ума и закончить чем же?»

Вот это как раз новое состояние человека после Второй мировой войны (в общем, и после Первой мировой тоже), состояние, которого, боюсь, никто по-настоящему не отразил и не понял, его попытались очень быстро забыть. Оказалось, что человек действительно оставлен с миром один на один. Того, что творилось во время Второй мировой войны, никакой бог вытерпеть бы не мог. Кушнер тоже задаёт этот вопрос:

Где был любимый вами бог?  
Или, как думает Бердяев,  
Он самых слабых негодяев  
Слабей, заоблачный дымок?

<...>

Один возможен был бы бог,  
Идущий в газовые печи  
С детьми, под зло подставив плечи,  
Как старый польский педагог.

Действительно, а где был бог в это время? На этот вопрос нет ответа. Выходит, что человеку приходится либо переменить концепцию бога, либо стоять с миром один на один и, наверно, приходится как-то переформулировать концепцию человека. **По роману Домбровского «Обезьяна приходит за своим черепом», обезьяны в человеке больше, вот что самое страшное. Он один сумел сформулировать этот вывод из XX века.** Да, человек в начале века, наверно, подошёл к самому значительному, самому высокому порогу. Да, он, наверно, должен был совершить какой-то антропологический скачок, а вместо этого скачка, которого ждал весь XIX век, которого ждал Ницше, а в России — все во главе с Мережковским, вместо сверхчеловека обнаружилась обезьяна. Она пришла, и это самое страшное. Почему это получилось? Тут виновата не экономика, не европейская культура, а глубоко сидящее в человеке, непобедимое, неистребимое звериное начало. Когда налёт цивилизации слетает, этот зверь актуализуется. Этот зверь бывает разной породы, иногда он повышенно адаптивный, приспособливающийся к любым условиям, зверь-конформист, как добрейший толстяк Ланэ. Иногда, например, это такой персонаж, как Гарднер, выведенный в этом романе страшный фашистский палач, который получает наслаждение от своей власти над людьми, который наслаждается избавлением от совести. Этот зверь довольно многолик, он не очень примитивен. Вопрос в том, что быть просто человеком уже стало мало. В новых условиях и новых реальностях, при обладании новыми средствами, при угрозах прогресса человек недостаточен. Этот роман о страшной недостаточности человека. Выдержать может Мезонье. Почему Леон Мезонье, главный герой романа, это выдерживает? Тут у Домбровского тоже очень нестандартный ответ, Домбровский

вообще не даёт стандартных ответов. Почему он всё время подчёркивает позёрство этого героя, его любовь к красивоговорению, его шикарный кабинет, грубо говоря, его понты и снобизм? Потому что ему не всё равно, как он выглядит со стороны. Для того чтобы выдержать искусства этого века, надо смотреть на себя со стороны, любоваться собой, хорошо о себе думать. Тогда у тебя есть шанс. Выдерживает не тот, у кого правильное социальное происхождение или мировоззрение, выдерживает тот, кому не всё равно, как он будет выглядеть, как он будет умирать. Поэтому Леон Мезонье — очень важный персонаж. Сын его, Ганс Мезонье, — такой же, говоря по-современному, понтырик, но при этом за его понтами стоит храбрость, понимание того, что ему не всё равно, как он будет жить и умирать.

Конечно, дописывая и переписывая роман в 1958 году, Домбровский внёс туда очень многое из того, что он передумал после Сталина, то, чего он не мог знать в 1944 году. Вопрос, который встаёт перед ним со всей прямоотой, — это вопрос, который сформулировала Ахматова в 1956-м: «Две России посмотрят друг другу в глаза: та, которая сажала, и та, которая сидела». Они посмотрели друг другу в глаза и выдержали этот взгляд, у Галича это подробно описано в песне «Желание славы». В очередной раз сработал стокгольмский синдром. Но тогда было непонятно.

Домбровский задаёт вопрос: а что же будет с палачами? Мезонье встречает палача Гарднера, он узнаёт его на улице и выясняет, что Гарднер отсидел своё и был выпущен, у него якобы эпилептические припадки, ему можно не досиживать, он тоже как бы помилован и живёт, ходит среди людей. Он честно говорит: «Очень многие люди заинтересованы в том, чтобы мне ничего не было». А почему? Не только же потому, что у фашистов есть много денег или высокие покровители. Нет, не поэтому. Это происходит потому, что человечеству очень выгодно забыть о своём позоре, как будто этого не было, как забывают о своём

грехопадении. Ну, был какой-то фашизм, какая-то расовая теория, какие-то заблуждения, но сейчас-то всё кончилось и можно жить по-прежнему!

Он предсказал, что в шестидесятые годы всех помилуют. Все палачи будут абсолютно свободны. Может, фашистским палачам какое-то возмездие достанется, и то далеко не всем, а вот советским палачам ничего не будет. Сталинские палачи будут доживать при прекрасных пенсиях. В эпилоге романа, дописанном в 1958 году, всё это сказано пусть по-эзоповски, но достаточно прямым текстом. Люди не захотят стать другими после Второй мировой войны, они не смогут жить с той правдой о себе, которая открылась им, они предпочтут забыть эту правду. И в самом деле, **после Второй мировой настало то, что предсказал Домбровский. Настало страшное измельчание человеческой природы. Человек упал в бездну и отползает от неё, стараясь не помнить о ней, замазывать дыры в мировоззрении, потому что выдержать эту правду о себе невозможно. Невозможно быть человеком, зная, что ты обезьяна и что эта обезьяна уже однажды выползала из тебя.**

Конечно, легче всего было бы оправдать себя биологическим несовершенством, но Домбровский открытым текстом говорит в романе: у вас есть шанс перестать быть этой обезьяной, но это потребует от вас колоссальной внутренней революции, а на это готовы очень немногие. Например, он на себе провёл эту операцию. Этот роман написан человеком, который видел самое страшное и не боится уже ничего.

Что есть в этой книге, так это бесстрашие. Перечитывать её сейчас очень полезно, когда мы видим, во что превратился человек, как он преступно измельчал, как он отошёл от главных вопросов и радостно смирился с обезьяной в себе, как эта обезьяна ликует и подпрыгивает. Вот это на самом деле и есть самое страшное, именно поэтому о книге Домбровского сегодня предпочитают не помнить, но она существует, и мне очень приятно напомнить о её существовании.

## Каким образом Домбровский напечатал книгу в 1958 году?

Он напечатал её довольно просто. Это нам в наше достаточно цензурированное время кажется: «Как так, действительно!» А ничего особенного, если уж Солженицына печатали, то почему было не напечатать роман о европейском человеке в 1958 году? Все думали, что фашизм — болезнь Европы, понимаете? Очень многие после «Бури» Эренбурга усвоили этот пафос, адресованный Сталину: Европа не выдержала фашизма, а Россия сумела победить его, значит, коммунизм всё-таки прав.

Это было напечатано как очередной роман о закате, о деградации Европы. Только Домбровский понимал, что речь идёт о человечестве в целом, но, слава богу, это понимание было недоступно партийным редакторам. Они предпочли книгу напечатать и замолчать.

«Василий Тёркин»,  
1945

Главным литературным событием 1945 года была книга Александра Твардовского «Василий Тёркин». Действительно, жанра у этой книги нет. Она так и называется — «книга про бойца». Ни романом в стихах, ни поэмой, ни сборником стихотворений назвать её нельзя. Что это за особенное произведение, мы сейчас поговорим.

Правду сказать, в 1945 году у нас есть довольно неплохой выбор. В 1945 году вышла первая редакция фадеевской «Молодой гвардии», встреченная резкой критикой, потому что роль партии там была недостаточно чётко прописана. В 1945 году Пастернак работает над романом в стихах «Зарево», который не заканчивает, потому что понимает, что после публикации первой главы вторую и третью никто печатать уже не будет. В 1945 году уже начинается работа над «Сталинградом» — как ещё тогда называется эта книга — Виктора Некрасова. Много интересного тогда происходит, о части этих книг мы поговорим позже. Но главное событие 1945 года, главный символ победы — появление книги Твардовского, которая и становится на долгое время главным поэтическим произведением о войне, более значительным, чем все стихотворения Симонова, Тарковского, Гудзенко, Луконина, Самойлова и Слуцкого, которые начали печататься после. Говоря о военной поэзии, в первую очередь мы вспоминаем «Василия Тёркина». В чём тут дело?



Надо сказать, Твардовский в своей жизни был до некоторой степени фаталистом. Хотя он был активным человеком, дважды находясь на посту редактора «Нового мира», многое сделал для того, чтобы расширить границы советской литературы, многое недозволенное в ней сделать дозволенным, но это касается его журнальной борьбы. А вот в жизни он предпочитал, чтобы книгу писала сама жизнь, а не автор. Это новый, я бы сказал, принципиальной новизны подход к литературе. Как это ни печально, но XX век и в особенности XXI век показали условность всех жанров. Жизнь — процесс непрерывный, поэтому законченность фабулы всегда условна. Твардовский решил написать книгу, которая ограничена чисто хронологическими рамками.

Начало её — начало войны, и мы ничего не узнаем о довоенном Тёркине. Тёркин — герой без биографии, он появился в 1941 году. А почему же без конца? «Просто жалко молодца», — отвечает Твардовский в своей достаточно циничной фольклорной манере. Герой не погибает, он исчезает в 1945 году. Это очень интересно, почему у Тёркина нет никакого будущего после войны и никакого прошлого до неё. Правда, Твардовский попытался написать значительно менее удачную, хотя местами, конечно, замечательную поэму «Тёркин на том свете», где «Тридцати неполных лет — любо ли не любо — прибыл Тёркин на тот свет, а на этом убыл», то есть Тёркин всё-таки погиб, а потом умудрился сбежать и из ада.

Вопрос в том, что **Тёркин — это действительно герой, который невозможен вне войны, как невозможна рыба вне воды.** На самом деле он до войны растворялся в массе, было непонятно, кто он такой и как его зовут. Возможно, он жил какой-то мирной жизнью и у него даже была биография, но её отрезало с началом войны. После 1945 года у него, возможно, будет какое-то продолжение, он вернётся, хотя мы не знаем ничего: ни жены, ни матери, ни семьи. Что-то у него будет, но это будет другой человек. В том всё дело, что эти четыре года войны, 1941–1945, вырезаны из его биографии, на это время он становится другим, его зовут на это время Василием Тёркиным. Конечно, надо было бы отдельно на-

писать подробную работу о причинах, по которым Твардовский взял имя и фамилию из боборыкинского романа, который совершенно забылся. Твардовский, наверно, знал о нём по чистой случайности.

Надо сказать, Твардовский довольно широко заимствовал чужое и не особенно комплексовал по этому поводу. Как мы знаем, талант заимствует, гений ворует. Не помню уже, чья это формула, но она очень точная. Твардовский, например, взял сюжет «Страны Муравии» из очень плохого романа Фёдора Панфёрова «Бруски». Видимо, он просто понял, что в романе эта история не нужна, а у него пороботает — и получилась гениальная поэма про Никиту Моргунка, который ищет справедливую мужицкую страну. Точно так же он у совершенно забытого Боборыкина взял совершенно забытого героя романа «Василий Тёркин». Это был какой-то купчишка, я читал этот роман и двадцать раз его забыл. Твардовский сделал его героем своей поэмы. Почему? Вероятно, ему понравилось имя «Василий», которое сочетает, с одной стороны, чрезвычайную простоту, а с другой — царственность. Всё-таки «басилевс», всё-таки Василий и есть «царственный». А Тёркин — очень хорошая и удобная фамилия, это тёртый малый, которого успела изрядно потерять жизнь. Как мы знаем, он какого-то крестьянского происхождения, видимо, он понюхал жизни колхозной деревни, повидал коллективизацию и крестьянский труд. Видимо, он воевал и раньше, может быть, в Гражданскую, может быть, ещё в империалистическую. Тёркин вообще-то не так уж и молод, ему или под сорок, или за сорок, в любом случае он застал Гражданскую войну. Так что это во всех отношениях тёртый солдат. Удивительно, в этой его потёртости есть и некоторая ершистость, которая Тёркину тоже присуща. Это фамилия с довольно широким диапазоном отсылок. Василий Тёркин, царственный потёртый человек, и становится универсальным символом войны.

**Книга Твардовского писалась случайно, составляясь постепенно из тех глав, которые он печатал во фронтовых газетах. Работал он в нескольких газетах на протяжении войны, везде тёркинские**

главы — первая из них, «Переправа», была написана ещё во время финской войны, в 1940 году — пользовались у солдат большим успехом. Почему они пользовались таким успехом, довольно непростой вопрос. Дед мой, который прошёл всю войну, рассказывал, что высшей приметой успеха газеты было то, что её не сразу раскуривали. Не раскуривали некоторые очерки Эренбурга, некоторые стихи Симонова и почти не раскуривали Твардовского. Дед-то вообще не курил, а в первые же дни войны разбомбило эшелон, в котором он ехал, и погиб чемодан папирос, который курящая бабушка дала ему с собой. Так он и не закурил на фронте.

Почему всё-таки от раскурки «Тёркин» спасался? Я полагаю, что тут была двоякая причина. Во-первых, этот четырёхстопный хорей, которым он написан, и простая, добротная, будничная интонация делают эту вещь чрезвычайно оптимистичной. Возникает ощущение, что есть ещё нечто неубиваемое — простой здравый смысл, какая-то энергия (а её действительно очень много в этих стихах), довольно циничная шутка, с которой Тёркин приходит. Есть ощущение, так или иначе, какого-то бессмертного, очень прозаического, будничного, но всё-таки неубиваемого начала. Второе, что подкупает в «Тёркине», — он как-то очень совпадает с ритмом и лексикой солдатской жизни. Как человек, служивший в армии, я понимаю, что любая армейская работа — на 90% тяжёлый физический труд. Жертвовать собой, совершать подвиг приходится далеко не ежедневно. Большую часть времени надо тащить на себе тяжести, мириться с тяготами и лишениями воинской службы, недоедать, страдать от холода и жары. Та стихия языка, которая живёт в «Тёркине», — это проговаривание, проборматывание про себя каких-то бессмысленных слов. Скажу ужасную вещь, но, во всяком случае, первая треть «Тёркина» (он задумывался автором в трёх частях), которая объемлет собой первые два года войны, — это довольно-таки бессмысленные стихи. Можно понять Ахматову, которая, прочитав начало «Тёркина», сказала: «Во время войны нужны такие весёлые стишки». Совсем

иначе отнёсся к этому Пастернак, который сказал: «Твардовский оказался нашим Гансом Саксом» (это создатель языка немецкой народной поэзии).

Надо сказать, что этот язык у Твардовского ближе всего к народному заговору, к поговорке, часто бессмысленной, к ритмичному проборматыванию, как в первой главе повторяется слово «сабантуй»:

Повторить согласен снова:  
Что не знаешь — не толкуй.  
Сабантуй — одно лишь слово —  
Сабантуй!..

Что это такое? Понятно, что это некая большая неприятность, «малый сабантуй» — это малая бомбёжка, «большой сабантуй» — огонь по всему фронту. В этой постоянной речевой невнятице и есть апелляция к какой-то древнейшей народной памяти, ведь большинство заговоров тоже совершенно бессмысленны. Это то, что можно бормотать про себя, когда ты вжимаешься в землю под бомбёжкой, когда толкаешь застрявшую машину, тащишь увязнувшее орудие. Это какие-то ритмичные слова, которые повторяешь под тяжёлую и смертельно опасную физическую работу. Смысл уходит, остаётся энергия ритмичного слова.

**Почему «Тёркин» оказался бессмертным? Потому что в иных ситуациях в жизни, когда тебе в голову не ползет совершенно никакая лирика, потому что ты занят не лирическими вещами, тебе в голову лезет «Тёркин»: «Пусть ты чёрт, да наши черти всех чертей в сто раз чертей!»** Это ритм кулачной драки, который повторяет какие-то слова. Тёркин чувствует, что немец-то сильнее, кормленный, здоровый, от него чесноком разит, он только что пожрал. Нужно как-то разбудить в себе нечеловеческую ярость, а сделать это можно, только повторяя какие-то ритмичные бессмысленные глубоко народные подсознательные слова. С чем бы это сравнить? Когда я уходил в армию, я был в гостях на даче у Новеллы Матвеевой. Она

сказала: «Может случиться, Дима, в некоторых обстоятельствах вам потребуется большая злоба. Считайте, что я вам передаю мантру, повторяйте про себя слова: “Вот тебе, гадина, вот тебе, гадюка, вот тебе за Гайдна, вот тебе за Глюка”». Должен сказать, что несколько раз мне это очень хорошо помогло.

Большая часть «Тёркина», не только первая его треть, — это то, что рассчитано на пробуждение, как ни странно, читательского подсознания. Вызов в себе злобы, энергии, упорства, готовности к какому-то долговому физическому напряжению — всё это зашифровано в словесной ткани «Тёркина». Нечеловеческое напряжение первых месяцев войны ведёт к тому, что в человеке отключается штатское, человеческое. В нём пробуждается языческое, какие-то дохристианские корни — умение прижаться к земле, нюхом найти еду,лизывать рану. Это действительно на грани человеческого, и в этом смысле «Тёркин» работает, ничего не поделаешь.

Но есть в «Тёркине», конечно, и вторая треть, центральная её глава «Два солдата», где Тёркин встречается со старым солдатом, солдатом империалистической войны. Они ведут разговор, как отец с сыном. Это очень важный эпизод, потому что там выражается самое страшное.

Даже в 1943 году, даже после Сталинграда исход войны не очевиден. Сейчас легко говорить, что война была выиграна Россией в тот момент, как грянул блицкриг, как стало понятно, что немцам придётся сидеть в окопах во время зимней кампании 1941 года, что их отбросят от Москвы, что немецкие коммуникации не были рассчитаны на российские расстояния и морозы. Это легко говорить сейчас. Не то что в 1941 году, когда немцев впервые по-настоящему погнали от Москвы, в 1942-м, когда начался Сталинград, в 1943-м, во время Курской битвы — ещё и в 1944 году всё ещё было не очевидно. Шли поиски оружия возмездия, Гитлер чуть не получил атомную бомбу, вообще было непонятно, как всё повернётся. Неопределённость исхода войны как раз и выражена в этой ключевой главе 1943 года. Почему она

принципиально важна для Твардовского? Пожалуй, Советский Союз понёс самые большие в истории потери именно в мирном населении, они составляют примерно половину всех потерь во Второй мировой войне, которые понёс Советский Союз. Это невероятный процент. Во Франции, например, он был порядка 7%, в Германии — порядка 10%, в России половина всех людей, которые погибли на войне, были мирными. Поэтому отношение мирного населения к солдатам было разным, неоднозначным. Симонов вспоминает о том Страшном суде, по сути дела, который испытывает откатывающаяся армия. Для них Страшный суд — глаза оставляемых стариков и женщин. Об этом написано «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины». Они провожают отступающую армию, это очень страшное ощущение. Чувство вины перед населением, которое испытывает Тёркин, пусть уже во время наступления, пусть они возвращают свою землю, но всё ещё непонятно, чем это кончится. Когда старик его спрашивает: «Побьём мы немца?», он не знает ответа. Тёркин задумывается очень надолго. Тёркин молчит в ответ на этот вопрос, потому что отвечать что-нибудь шапкозакидательское в духе 1940 года невозможно. Тем более что в 1940 году вообще табуирована тема войны, ещё действует договор о ненападении и как бы нейтралитет в отношении фашизма. Тёркин очень долго молчит. Сначала он доедает яичницу, которую ему приготовила старуха, потом подгребаёт сало куском хлеба, потом встаёт, заправляет гимнастёрку и затягивает ремень. Только после этого на пороге он говорит: «Побьём, отец». Это долгое молчание, долгая неопределённость остаётся самым достоверным свидетельством этой неокончателности.

У Иртеньева, кстати, в недавнем, по-моему, гениальном стихотворении об отце сказано: «И сквозь дым тот победа видна. Только мне. Но едва ли ему». У Твардовского в его лучшем, на мой взгляд, стихотворении «Я убит подо Ржевом» эта пронзительная нота неопределённости тоже взята. Помните лучшие слова в этом стихотворении? «Я убит и не знаю, наш ли Ржев наконец».

**Самое страшное — это именно незнание, легла ли твоя жизнь в фундамент победы или провалилась в яму поражения. Мы понимаем, что моральная победа за нами, но мы не знаем, как всё обернулось в действительности. Именно поэтому, кстати, такая неопределённость во всей этой второй части, потому что ощущение победы придаёт сил. Помните, когда санитары несут раненого Тёркина? «Несём живого, мёртвый вдвое тяжелей». Ощущение, что несут живого, движутся к победе, этот магнит победы, который, начиная с 1943 года, тянет армию вперёд, проявляется только во второй части.**

**Лучшее же вообще, что написано в советской военной поэзии, — это, конечно, третья часть Тёркина, последняя его треть, когда армия уже идёт по чужой земле. И лучшая там глава, конечно, «По дороге на Берлин». Сколько я её детям читаю в школе, всегда не могу делать это вслух, потому что голос у меня начинает предательски дрожать. Чёрт знает почему, ведь Твардовский не самый сентиментальный поэт. Не знаю даже, с кем его сравнить, но, в общем, не Светлов, нет в нём пронзительной лирической ноты. Он поэт грубоватый, крестьянский, но как в одном из его прямых учителей Некрасове тоже есть дребезжащая слёзная нота, так она есть и у Твардовского. Почему это получается? Вероятно, потому что, когда после невероятного напряжения первых двух частей он поднимается на большую высоту, на гору победы и может с этой высоты обозреть и настоящее, и будущее, появляется ощущение выдоха, свободы. Кстати, речь его становится гораздо более разреженной. После страшной плотности первых частей «Тёркина», его повторов, каламбуров, невероятной плотности деталей, где ножа не всунешь, ритмических повторов:**

На войне, в пыли походной,  
В летний зной и в холода,  
Лучше нет простой, природной  
Из колодца, из пруда,  
Из трубы водопроводной,

Из копытного следа,  
Из реки, какой угодно,  
Из ручья, из-подо льда, —  
Лучше нет воды холодной,  
Лишь вода была б — вода.

После всех этих забормотов и заговоров появляется нормальная, я бы даже сказал, напевная, свободная певучая поэтическая речь, песенная интонация. На этом свободном выдохе сделана лучшая глава. «По дороге на Берлин вьётся серый пух перин». Выпотрошенный немецкий мир, где бегут немецкие беженцы, при этом возвращаются угнанные пленные россияне. Возвращение одних и бегство других, хрустящая под ногами черепица красных немецких крыш, «скучный край краснокирпичный», это ощущение чужой жизни, рухнувшей вокруг, необходимости возвращения к своей, которую предстоит поднимать из руин, — всё это создаёт какое-то ощущение и невыносимой потери, и близкого счастья, и при этом совершенно страшное чувство, что по-прежнему ничего не будет, что вернуться никуда невозможно.

Вот здесь, среди чужой земли, — а эта земля становится ещё и метафорой чужой, другой жизни, в которую они попадут после войны, непонятно, как теперь жить, всё другое, — им встречается абсолютный кусок Родины. Им встречается угнанная старуха, которая возвращается в Россию. Тёркин её снабжает всем. Бойцы ей дают лошадь, подводку, «волокут часы стенные и ведут велосипед» — хотя какой ей велосипед! Хотя она не старуха, конечно, всякая русская женщина после известного возраста иронически называет себя старухой. Ясно, что ей чуть за пятьдесят. И вот они несут этой старухе трофеи, ненужные, бессмысленные, просто символ победы. И она говорит им: «Ни записки, ни расписки не имею на коня». Это типичная советская колхозница, которая знает, что на всё нужна бумажка. Тёркин отвечает ей:



А случится что-нибудь,  
То скажи, не позабудь:  
Мол, снабдил Василий Тёркин, —  
И тебе свободен путь.

Будем живы, в Заднепровье  
Завернём на пироги.  
— Дай господь тебе здоровья  
И от пули сбереги...

Далеко, должно быть, где-то  
Едет нынче бабка эта,  
Правит, щурится от слёз.  
И с боков дороги узкой,  
На земле ещё не русской —  
Белый цвет родных берёз.

Ах, как радостно и больно  
Видеть их в краю ином!..  
Пограничный пост контрольный,  
Пропусти её с конем!

Трудно мне определить интонацию. Это интонация какого-то всепрощения, преодоления, почти посмертного. Старуха, которая едет домой через чужую страну среди берёз, — это лучший символ победы. Не победоносная армия, не грозные танки, не разбитые дома, а эта старуха, которая возвращается. Это русская душа, которая возвращается на Родину.

Надо сказать, что Твардовский продолжает в «Тёркине» почти забытую пушкинскую интонацию из «Песни западных славян», пушкинского завещания поэзии, его последнего текста, из которого вырос весь русский дольник. Там есть несколько замечательных примеров, я считаю, что одно из лучших пушкинских стихотворений — это «Похоронная песня Иакинфа Маглановича».

“

Старуха, которая едет домой через чужую страну среди берёз, — это лучший символ победы. Не победоносная армия, не грозные танки, не разбитые дома, а эта старуха, которая возвращается. Это русская душа, которая возвращается на Родину.

”

Он отошёл очень далеко от оригинала Мериме, создал практически собственный текст.

С богом, в дальнюю дорогу!  
Путь найдёшь ты, слава богу.  
Светит месяц; ночь ясна;  
Чарка выпита до дна.

Твардовский напрямую цитирует последние две строчки. Что там происходит? Недавно умершему даётся наказ, что передать другим дальним родственникам, которые там живут:

Деду в честь он назван Яном;  
Умный мальчик у меня;  
Уж владеет атаганом  
И стреляет из ружья.

Интонация посмертного свидания, посмертного разговора удивительным образом поймана и перенята Твардовским.

Как Твардовский воспринимал победу? У него есть замечательный поэтический текст:

В тот день, когда окончилась война  
И все стволы палили в счёт салюта,  
В тот час на торжестве была одна  
Особая для наших душ минута.

Что же это за минута? Когда павшие окончательно отделяются от живых. Пока воюешь, он всё-таки ещё с тобой рядом, а кончилась война — и он окончательно отошёл, перестал существовать. Да и ты прежний существовать перестал. Интонация окончательного прощания с мёртвыми есть в финале «Тёркина». Это и интонация прощания с Тёркиным тоже. После войны Тёркин не нужен, потому что это будет другой сюжет.

Кто такой Тёркин? Солдат, который способен ко всякой работе, всегда каламбурит, умудряется пошутить. А что ещё мы можем делать? Единственная задача людей на земле — как-то перемигиваться перед казнью, перешучиваться, потому что всех это ждёт в конце концов. Тёркин — это солдат, который в любой момент способен поднять настроение окружающим, внушить им, что жить ещё можно. После войны он просто не нужен, после войны опять нужен винтик. Он вернётся в прежнюю жизнь, где не будет требоваться подвиг. И кем он там станет? Колхозным трудягой, бухгалтером ли, учителем — совершенно неважно. Он перестанет существовать.

**Твардовскому удалось поймать то особое, специальное состояние народа, которое и следует, наверно, называть русским характером.** Алексей Толстой при всём его таланте в рассказе «Русский характер» всё-таки этого не поймал. Что такое русский характер? Русский характер — это шутка на краю могилы, каламбур во время боя, перемигивание перед смертью. Это самый чёрный юмор в самых безвыходных обстоятельствах, и это побеждает всегда.

Во время войны народ превращается в какую-то плазму, в четвёртое состояние вещества. В этом состоянии он пробыл четыре года, а сейчас ему предстоит вернуться в норму. Каким будет это возвращение, мы не знаем, поэтому, прощаясь с Тёркиным, мы прощаемся с самым страшным, что было в жизни, но и с самым лучшим, что было в нашей жизни. Кстати говоря, поэтому население России всегда так стремится впасть в это состояние по любому поводу, устроить себе аврал из чего угодно, будь то строительство и сдача объекта к сроку или поиск войны, неважно. Это страшная тоска по Тёркину, который и есть, наверно, то лучшее, что мы можем в себе обнаружить.

«Спутники»,  
1946

**Веры Пановой 1946 года «Спутники».** Вера Панова — одна из самых удивительных карьер в советской литературе. Она была хорошим журналистом в родном Ростове-на-Дону, об этом она написала прекрасную книгу «Сентиментальный роман», где есть живая горячая ностальгия по временам безумной и радостной атеистической молодости. Вера Панова получила прекрасное образование, очень хорошо выучилась писать коротко, лаконично, ясно. Пережила почти всё то, что выпало на долю советской женщины её поколения, муж её попал в лагеря, любимый Борис Вахтин, человек, о котором она всю жизнь вспоминала, как о солнечной вспышке в своей жизни. Она так его любила, что умудрилась добиться двух свиданий с ним, ездила дважды к нему, а потом его убили в лагере.

Потом она оказалась под оккупацией в 1941 году, пробираясь из-под осаждённого Ленинграда на осаждённую же Украину, чудом пробились. Там у неё просто было любимейшее место, село Шишаки, она надеялась там пересидеть как-то войну. Потом, когда освободили Полтавщину, она работала год в санитарном поезде, и, собственно, вот этот материал стал основой «Спутников», первого её большого романа. Хотя она стала ещё до войны популярна как драматург, её первая пьеса на Всесоюзном конкурсе была отмечена.

Но по большому счёту «Спутники» — её первое художественное произведение, и самое удивительное здесь то, что женщина эта,

**никогда прежде не писавшая художественной прозы, в 1944 году начала работать над романом и вдруг написала такой совершенный текст.**

«Спутники» — это проза, которую можно сравнить, пожалуй, ну разве что с прозой Павла Нилина, такого тоже замечательного советского прозаика и сценариста. Всё помнят его рассказ «Дурь», из которого получился фильм «Единственная», или рассказ «Впервые замужем», из которого тоже сделана знаменитая картина. Они с Пановой вообще похожи. Оба начинали как довольно ортодоксальные романтики коммунистического мировоззрения, довольно быстро они потом всё поняли, потом горький скепсис появился в их сочинениях. Они были с виду образцовые советские классики, а вместе с тем брали достаточно серьёзные и глубокие темы, и главной их чертой было стилистическое, вы не поверите, изящество, почерк, вот эта отточенность, то, что само по себе уже заявляет высокую ценность человечности, культуры и так далее.

Почерк Пановой (а у неё вообще был почерк безупречный, каллиграфический), почерк Пановой в прозе — это сухость, точность, острота, короткие фразы, наотмашь бьющие детали. «Спутники» написаны очень лаконично, и на фоне пресного, пышного теста советской прозы, блинного и рыхлого, они смотрятся просто как какая-то точная стальная конструкция, как часовой механизм прелестный.

Ну и, конечно, герои Пановой — вот что особенно ценно. Там же, собственно, и сюжета-то никакого нет, но главная прелесть — это эволюция героев, переход их в то самое четвёртое состояние вещества, о котором шла речь.

Персонажи Пановой из самых разных сфер. Это врач, главный врач этого санитарного поезда, из бывших ещё, дореволюционных, но при этом такой кремневый доктор из советской литературы, да и из дореволюционной литературы тоже, немножко похожий принципиальностью своей на чеховских врачей. Конечно, не на тупого и самодовольного доктора Львова, а, скорее, на доктора Дымова.

Он, с одной стороны, человек чрезвычайно жёсткий, сложный, с ним работать невероятно, он требователен дико. С другой — он очень милосерден и хорошо разбирается в людях, и чужд вот этой мании советской подозрительности. Он такой образцовый воинский начальник, классический военврач.

Есть там медсестра, вечно озорующая, вечно обдумывающая, как мальчик, очередную шалость, иногда довольно рискованную. Есть там, разумеется, и свой завхоз, простой, очень советский типаж, но тем не менее, когда нужно, способен он на абсолютные чудеса «доставания», как это называлось на советском жаргоне. Есть раненые, довольно широкая галерея этих типов. Там не так много героев, вещь-то довольно камерная. Но есть раненые, иногда совсем мальчишки, иногда пожившие, битые жизнью солдаты.

Но главная-то тема в чём, почему они, собственно, спутники, почему вещь так называется? Главная история всё та же, пожалуй, та же, что и в «Тёркине», — превращение народа в плазму, в новое состояние вещества. Когда во время войны, странствуя рядом, эти люди, вполне заурядные и иногда, может быть, в быту совершенно невыносимые, открывают в себе какой-то невероятный источник внутренней силы. Вот это странная штука. Почему эта вещь, которая, казалось бы, не должна была Сталину понравиться и которая была и напечатана с большим скрипом, потому что, ну как, автор был под оккупацией. У Пановой не самая безупречная биография — жена репрессированного, была на оккупированных территориях. Кстати говоря, Панова там же, под оккупацией, ещё под Ленинградом, умудрилась написать роман-сказку «Который час», сказку, которую она рассказывала дочери, наверное, самое смешное и злобное советское антифашистское произведение, которое она так и не сумела напечатать при жизни. Даже в 1962 году это выкинули из её собрания сочинений, и только в 1982-м в «Новом мире» эта вещь увидела свет, когда самой Пановой уже десять лет как не было на свете.

Но Панова, писатель, в общем, далеко не ортодоксальный, совсем не советский по многим параметрам, умудрилась эту вещь

“

Спутники, почему вещь так называется? Когда во время войны, странствуя рядом, эти люди, вполне заурядные и иногда, может быть, в быту совершенно невыносимые, открывают в себе какой-то невероятный источник внутренней силы.

”



мало того что напечатать, правдивую, честную, временами натуралистичную, но больше того, она умудрилась Сталинскую премию получить. Что же, собственно говоря, так Сталину в этой вещи понравилось? Вот два есть текста в русской литературе, которые парадоксальным, непонятным образом получили Сталинскую премию. Это «В окопах Сталинграда», о которой мы будем говорить применительно к 1947 году, когда она вышла впервые отдельной книгой, и пановские «Спутники», напечатанные в 1946 году.

Почему, что Сталину могло там понравиться? Ну, помимо того, что у него был хотя и узкий, но всё-таки кое-какой художественный вкус: Заболоцкий говорил, что Сталин при всём своём зверстве всё-таки ещё человек старой культуры, он кое-что читал. Мало того что ему понравилась хорошо написанная вещь, ему понравилась главная для него тема — тема, что есть преимущество народа, что народ наш, он лучше, чем всё остальные народы, в этой войне участвовавшие. А лучше он потому, что у него есть три главных качества, эти три главных качества в повести Пановой отражены.

Во-первых, её главные герои прошли революцию и Гражданскую войну, они люди немолодые. И мы понимаем, что революция и Гражданская война, полный крах мира, пережитый в юности, действительно дал им небывалую, невероятную закалку. И у Европы такого закала нет. Всё-таки Первая мировая война не была для Европы столь масштабной катастрофой, как революция для России. Эти люди не прошли крещение огнём, чувство полного крушения и пересоздания мира: упадок — да, обновление — нет.

Вторая черта, очень важная. Эти люди привыкли жить в лишениях, и потому, когда им надо чем-то жертвовать, они с лёгкостью к этому относятся. Там же один герой говорит, что способность к подвигу, к жертве — это русская черта. Это Сталину очень нравилось, вероятно. Во всяком случае, это было воспринято всей пропагандой и критикой, это было воспринято как норма, наш

“

Советское общество бессловно, в нём есть бывшие дворяне, а есть бывшие беспризорники. Есть обыватели, есть колхозники, есть интеллигенция, и все они смешаны в один конгломерат. Это отсутствие родовых, имущественных, образовательных границ, это перемешанность всего общества — это залог его стойкости и монолитности. Да, мы все разные, но мы все равны, и выходит дело, что унификация советской жизни помогла выстоять в войне.

”

человек привык жертвовать. Сталин же поднял в своё время тост за терпение. Да, наши люди жертвуют и наши люди готовы, а может быть, им и умирать не страшно, потому что они жизнь видели в основном такую, с которой не жалко расставаться.

И третий момент, который для Сталина, я думаю, и для всех читателей этой вещи был подсознательно особенно важен. Советское общество бессловно, в нём есть бывшие дворяне, а есть бывшие беспризорники. А кстати говоря, многие беспризорники — это тоже бывшие дворяне. Есть обыватели, есть колхозники, есть интеллигенция, и все они смешаны в один конгломерат. Вот эта абсолютная бессловность, это отсутствие родовых, имущественных, образовательных границ, эта перемешанность всего общества — это залог его стойкости и монолитности. Да, мы все разные, но мы все равны, и выходит дело, что унификация советской жизни помогла выстоять в войне.

Вот тут вопрос неоднозначный на самом деле — помогла она или нет. Наверное, помогла, потому что, если бы не колоссальные горизонтальные связи этого общества, вертикальная жесточайшая диктатура давно бы его убила. Но в России, в результате ли революций, в результате ли общины, эти горизонтальные связи существуют. Мы все спутники в одном санитарном поезде, и мы все с поразительной лёгкостью возвращаемся в это состояние. То есть русский человек всегда внутренне готов отказаться от всего, пожертвовать всем и, сорванный с места, поехать куда-то в санитарном поезде. Эта страшная готовность расстаться со своим статусом и объединиться с миллионами таких же, как ты, она подсознательно в русской душе живёт. И вот об этом — Панова.

А я не знаю, хорошо это или плохо. Очень может быть, что это плохо, потому что, в конце концов, для войны такая ситуация прекрасна, но не всё же время воевать. Понимаете, надо же когда-то и жить. А для жизни такая монотонность и перемешанность общества совсем не хороша. Для жизни она, может быть, даже и

рискованна, когда всё общество — как колбаса. Но как бы мы ни относились к этой перемешанности, она нас тем не менее спасает, потому что именно своими горизонтальными, простроенными своими связями мы и спасаемся от истребления. Если бы не вот эти странные землячества, соседства, одноклассничества, сетевые сообщества, если бы не это, мы бы давно просто не вынесли русской жизни.

А «Спутники», как ни странно, это повесть о сетевой структуре, о том, как немедленно она выстраивается, и о том, как быстро мы встраиваемся в неё, отбросив всё индивидуальное. Вот это, наверное, было воспринято. Больше вам скажу, этот роман получил вторую жизнь, когда в 1972 году вышел фильм знаменитый, «На всю оставшуюся жизнь» он назывался, и песенку эту знаменитую:

На всю оставшуюся жизнь  
Запомним братство фронтовое,  
Как завещание святое  
На всю оставшуюся жизнь, —

эту песенку написал режиссёр Пётр Фоменко вместе со сценаристом картины, сыном Пановой, носившим фамилию её мужа Вахтина. (Потом Вахтин прославился посмертно, когда тот же Фоменко в своём театре поставил его повесть «Одна абсолютно счастливая деревня».) И фильм этот, в котором играли Эрнст Романов, Алексей Эйбоженко, Валерий Золотухин, он регулярно показывается, вот эта чёрно-белая скромная пятисерийная картина стала напоминанием о войне и о том, вот об этой постоянной внутренней скрытой теплоте, по-толстовски говоря, которую испытать мы все время рвёмся. Мы все спутники, мы все в одном санитарном поезде, и, даже сойдя с него, мы будем вечно жалеть о времени, когда жили в этой огромной и странствующей, мучительной, неудобной, рискованной коммунальной квартире.

Тут вопрос о том, чем объяснить такие слабые тексты Пановой потом.

Я не думаю, что у неё были слабые тексты. Понимаете, для меня Панова как раз писатель очень сильный. И вот сейчас отмечали бурно пятидесятилетие фильма Файта «Мальчик и девочка», это ведь тоже её сценарий, с Бурляевым замечательная картина. «Серёжу» Чуковский назвал классической повестью. Она написала прекрасную повесть «Конспект романа». Действительно, я не думаю, что сейчас имеет смысл писать большие романы. Понимаете, жизнь рабочего простого обывательского Ленинграда, окраинного Ленинграда, она у неё изображена лучше, чем где-либо. Её проза очень кинематографична, очень зрима, и поэтому Данелия и Таланкин сделали такой сильный фильм «Серёжа», это был их дебют. Да из неё вообще много наделали, из её прозы. И её «Лики на заре. Историческая проза» очень хорошая, но я лично больше всего люблю её роман «Времена года», в особенности в редакции 1958 года, это сильная книга. Я не беру сейчас её детективный сюжет, он довольно иллюзорен, но вот тайные, страшные, тоже звериные тайны советского подсознания, страшная изнанка советского человека, она там показана довольно здорово. И всё это потому, что Панова умела изящно и точно писать. Почерк говорит о человеке больше, чем любая другая анкета.

«В окопах Сталинграда»,  
1947

**Мы** говорим о романе или, по некоторым жанровым определениям, повести Виктора Некрасова «Сталинград», которая при первой публикации в журнале «Знамя» в 8–10 номерах за 1946 год получила название «В окопах Сталинграда». А отдельной книгой вышла впервые в 1947 году. Она дала, пожалуй, название всей лейтенантской прозе. Потому что вот этими лейтенантскими записками, а Некрасов пишет не от собственного имени, а от имени другого лейтенанта, им специально выдуманного, Некрасов положил начало реалистической литературе о войне. В том же 1947 году вышел и тоже получил Сталинскую премию I степени — Некрасову дали II степени — роман Михаила Бубеннова «Белые берёзы», первый его том, второй он написал многие годы спустя. Пожалуй, более слабой книги, не только о войне, а вообще более слабой книги в послевоенной России не было. Это очень плохо, но тем не менее Бубеннов, как создатель такой военной прозы мифологической, где действуют идеальные герои и где солдаты говорят только о том, как они любят совершать подвиги и как хотят быть героями, этот роман стал до некоторой степени эталоном. Именно Бубеннов, как фигура самая, наверное, мрачная в тогдашней литературе — и антисемит известный, и борец с псевдонимами, зачинщик многих травель, — именно Бубеннов является таким своеобразным антиподом Некрасова.

Почему же Некрасов получил не только Сталинскую премию, почему вообще получил возможность эту абсолютно реалисти-

ческую вещь напечатать? Написана она, как многие хорошие книги, вся в настоящем времени, создаёт полный эффект присутствия. Некрасов не имел никакого литературного опыта. Когда он взялся за эту книгу, ему было уже хорошо за тридцать. Много профессий он сменил, он был и самодеятельным актёром, и художником, и архитектором, и театральным декоратором. Он был вообще человек разнообразно одарённый, особенно был одарён художественно, потому что вот художник он был замечательный. Его сохранившиеся работы, шаржи прежде всего, показывают замечательную остроту взгляда и твёрдость руки. Он принадлежал к удивительному числу людей, было в нём что-то и от сноба, и от эстета, была в нём и некоторая такая мушкетёрская самовлюблённость, и мушкетёрский же задор. И не зря Довлатов нарисовал шарж на него именно в таком д'артаньянском образе, элегантность такая своего рода. Но помимо этого он принадлежал к очень редкому числу людей, очень важному типу, Светлов, кстати, принадлежал к тому же. Это люди, у которых чувство страха в критических ситуациях отсутствует, которые просто ничего не боятся, бывает такое. Боятся только потерять лицо. Это не воспитуемо, это даётся от природы. Такие люди, как правило, не могут противостоять начальству, потому что они не умеют плести интриги, не умеют притворяться слабыми. Вот Шварц был той же породы, например. От Шварца сколько требовали сказать гадость про Олейникова? А он только говорил, Олейников был очень скрытен, наверное, поэтому я о нём ничего плохого сказать не могу, я ничего плохого не знал. Вот Шварц, он добился криком, чтобы его взяли в ополчение, потом, правда, всё равно не взяли, у него руки дрожали сильно, но он добился, что его, по крайней мере, послали на врачебное освидетельствование, хотя ему было хорошо за сорок лет и он был тяжело болен. Правда, потом он оказался в эвакуации, спасся и написал «Дракона». А вот Некрасов, он человек того же плана, он, может быть, и пасует перед начальством, потому что он не умеет хамить в лицо, но запугать его смертью совершенно невозможно.

И вот «В окопах Сталинграда» это роман о том, как интеллигентному человеку на войне хорошо. А почему ему на войне хорошо? А потому, что на войне надо бояться только врага и понятно, где враг, не надо бояться начальства. Больше того, там есть даже эпизод, когда солдаты сумели настоять на том, что начальство повело себя неправильно, оно придумало неправильный план наступления, а можно было сохранить этих людей. И они добились всё-таки морального осуждения и партийного взыскания тому командиру, который принял в бою неверное решение. Потому что солдат в бою начинает соображать лучше командира, по крайней мере не хуже. Как раз роман Некрасова о том, как люди на войне становятся профессионалами. И это роман о том, как они получают наслаждение от своей храбрости, своего профессионализма, своей выносливости. Да, это роман о превращении в сверхлюдей.

Там есть довольно горькие слова о 1941 годе, о 1942-м, там упомянуты годы поражений, упомянуты многие страшные военные эпизоды, то, о чём, в общем, говорить и писать было не принято. О кошмарах 1941 года, о 1942-м, катастрофе Керчи, например, крымской, и даже о 1943 годе, потому что ведь Сталинград не сразу привёл к окружению паулюсовской группировки. О многих кошмарах войны стало можно писать только после Сталина, и Симонов, например, о кошмаре июля 1941 года, катастрофе, в которую попал Синцов под Могилевом, смог написать только в шестидесятые годы, когда появляется его трилогия. А вот Некрасов свободно упоминает о том, что да, было дело, отступали, да, было дело, что и командиры плохо ориентировались, и солдаты были не готовы. Всё это он говорит прямым текстом.

Почему же ему разрешили это сказать? И главное, зачем ему это надо? Некрасову важно показать, что эти военные неудачи были необходимы для того, чтобы людям в буквальном смысле стало отступать некуда. Пожалуй, «В окопах Сталинграда» — это самая наглядная иллюстрация к приказу «Ни шагу назад», знаменитому приказу 227. И хотя в этом приказе конституировались и легально закреплялись заградотряды, разрешалось, по сути, любыми средствами



воздействия загонять бойцов в бой, этот приказ тем не менее остался в российской пропаганде до сих пор символом славы. Почему так получилось? Да потому, что согласно советской военной мифологии, в которой поучаствовал и Некрасов, когда человеку становится некуда отступить, из него получается сверхчеловек, бог войны. Вот об этих богах войны написан роман «В окопах Сталинграда».

И сам герой, лейтенант Постышев, и его адъютант Валега, и все его товарищи по окопам, которые сидят буквально с немцами по соседству, глаза в глаза, выдерживают этот невероятный сплошной железный вал, в городе, где живого места не осталось. Это действительно люди, которые перестали бояться смерти, потому что стали выше любого страха. Больше того, он с удовольствием описывает, например, профессионализм разведчиков, профессионализм сапёров. Нет героизма, есть будничная спокойная работа. Вот этот спокойный профессионализм человека, который знает, что в руках у него безупречный навык (ну, там сапёр у него такой ворчливый есть, который всё время на всех ворчит, что кабеля не хватает или что работать не дают), это всё нормальное ворчание профессионала, уверенного в своих силах. Он показывает людей, которые обустроились на войне. Кстати, этот же момент обустройства в аду очень хорошо подчёркнут и у Гроссмана в «За правое дело» и особенно, конечно, во второй части «Жизнь и судьба», где уже и рыбу начинают какую-то из Волги ловить и готовить, уже и начинаются какие-то романы, и всё это жизнь в аду. Там мало того, что ежесекундно убить могут, мало того, что условий нет никаких, но просто это шквал огня и железа, земля распахана, дома не выдерживают, а человек живёт. И более того, он чувствует себя на высшей точке своей жизненной карьеры, потому что у него никогда не было такой ответственности и такой свободы. Вот этот роман о свободе на войне, о том, с каким наслаждением человек после многих лет советских унижений становится равен себе и перерастает себя, вот об этом написал Некрасов.

Надо сказать, что, хотя там есть и убийства, и смерть, и раны, и ежесекундный риск, всё это есть, там потрясающее описание

“

Некрасов удивительнейшая, на самом деле, фигура в русской литературе, он, пожалуй, самый наглядный пример в русской литературе того, как этот сверхчеловек, как этот героический фронтовик не нужен больше своей стране.

”

боя, но в бою, вот что удивительно, героем движет не жажда отдать жизнь за Родину, никакие идеологические соображения не движут им, и не мысль о доме, а азарт! Невероятный азарт войны, который описан у Некрасова: как я перестаю что-либо понимать, я просто знаю, что вот там враг, я ничего не помню, а только я знаю, куда мне стрелять. Он действительно не осознаёт себя. Это немножко похоже на описание первого боя Андрея Старцева в «Городах и годах», когда он бежит, как бы голый, сбросив с себя всё, забыв обо всём, вот голый человек на голой земле. И вот этот восторг и азарт боя нигде больше в советской литературе так не описан. Везде война — трагедия. А у Некрасова война — это героическое дело железных людей. Может быть, именно это вдохновило Бондарчука поставить свой «Сталинград» как страшную героическую оперу, в которой действительно на первое место выходит эта железность этих людей, их абсолютная нестигаемость, их полная внутренняя свобода. Как-то это у него получилось. Я считаю, что это неплохая картина. Я думаю, что он вдохновлялся в огромной степени Некрасовым.

Нужно сказать, что, невзирая на все попытки советской власти ограничить творческую жизнь Некрасова этой повестью, он написал много чего другого, что для советской власти было уже далеко не так приятно. Он написал замечательную повесть «Кира Георгиевна», о том, как возвращается заключённый к жене своей, преуспевающему скульптору, а и у него другая жизнь, и у неё другая жизнь, и непонятно ещё, кто лучше сохранился. Она ли на воле, или он в заключении. Там, конечно, показано, чем он заплатил за это своё сохранение, он такой немножечко цыган, типа Домбровского, такой совершенно без царя в голове, раздолбай абсолютный, алкоголик, но он спасся, он сохранился. А она, наоборот, очень многого лишилась, стала такой сухой, железной женщиной. Мухина, конечно, в ней угадывается.

Он написал и несколько замечательных текстов, за которые потом особенно жестоко его ругали, несколько путевых записок, туристических. Вышла такая памфлетная, абсолютно клеветни-

ческая статья «Турист с тросточкой», где Некрасова костерили за отсутствие идеологии. Написал он и прекрасную повесть «В родном городе», написал прекрасную повесть «Саперлипопет», воспоминания о начале своего литературного пути. А закончил он автобиографическим романом «Маленькая печальная повесть», книгой об эмиграции, таким небольшим, очень компактным, тоже сухо написанным романом о переезде своём в Париж.

Некрасов удивительнейшая, на самом деле, фигура в русской литературе именно потому, что эту храбрость свою, эту свою неготовность соглашаться и постоянный свой внутренний стержень он умудрился сохранить. И он, пожалуй, самый наглядный пример в русской литературе того, как этот сверхчеловек, как этот героический фронтовик не нужен больше своей стране. Об этом же потом был великий фильм Андрея Смирнова «Белорусский вокзал». Сверхлюдьми они не нужны, они нужны винтиками, когда они возвращаются, им приходится этот стержень прятать. Некрасов, невзирая на свое героическое прошлое, на то, что всё тело его было перепаяно ранами, вспоминает Георгий Гулия, как страшно было на него смотреть на пляже — весь он был в шрамах. Но несмотря на весь этот героизм и на Сталинскую премию, Некрасов был вытеснен из Советского Союза. Ему пришлось уехать вскоре после того, как он громко вслух сказал о замалчивании трагедии Бабьего Яра, он был киевлянин. Потом за ним началась постоянная слежка, потом началась травля, потом исключение из партии. В конце концов Некрасову пришлось в 1972 году эмигрировать в Париж.

И вот, пожалуй, он самое наглядное свидетельство того, как герои, спасшие Родину, в итоге оказываются Родине, в её новом состоянии, не нужны. Он чуть не дожил, умер в 1987 году от рака лёгких, чуть не дожил до возможности приехать, вернуться. А он очень мечтал вернуться, и вернулся бы наверняка. Другая беда заключается в том, к сожалению, что победа его правды опять оказалась не окончательной. Видимо, для того, чтобы стать героями, нам опять придётся ждать какого-то внешнего столкновения, от чего боже упаси.

«Алитет уходит в горы»,  
1948

С известной горечью должен я сказать о том, что мы вступаем с вами в самое мрачное пятилетие русской, советской литературы. Уходу, гибели тирана всегда предшествует так называемое мрачное семи- или пятилетие — вспомните судьбу русской прозы в 1850-е годы, когда до самой смерти Николая Павловича, известного как Палкин, нечем было заполнять даже журнал «Современник». Некрасову с Панаевой приходилось писать роман о путешествиях. Некоторым аналогом романа «Три стороны света», который они писали вдвоём, где очень много удивительных сцен из чукотской жизни, в частности охоты на моржей, — некоторой параллелью этого романа выступает роман Тихона Сёмушкина «Алитет уходит в горы», о котором мы будем говорить сегодня. Он как раз с охоты на моржей начинается.

Известно, что когда вся Россия оказывается под диктаторской властью, то она ищет какие-то сопредельные территории, чтобы хоть там реализовать какой-никакой конфликт. Иногда это оказывается Марс, как у Алексея Толстого в «Аэлите», а иногда Чукотка, как у Сёмушкина в «Алитете». Сёмушкин — писатель, вызывающий полярные оценки. В сороковые годы он на полном советском послевоенном безрыбье считался прозаиком высокого класса, получил Сталинскую премию. Роман немедленно был экранизирован, причём не с последними людьми: Алитета играл Абрикосов, а носителя советской власти на Чукотке — Свердлин, который среди чукчей

особенно выделялся своей явной семитской внешностью. Помните, как предсказал Мандельштам: «Еврей и чукча обнялись, над ними молнии взвились»? Это как раз и было реализовано в картине. Надеюсь, что я не задел ничьих национальных чувств.

В чём проблема этой замечательной картины и этой книги? Действительно, Тихон Сёмушкин мог восприниматься как прозаик только на фоне тотальной теории бесконфликтности 1940 годов. Вольфганг Казак в своём известном словаре русских писателей, который щедро цитирует и Википедия, замечает, что даже такой яркий и экзотический материал, как установление советской власти на Чукотке, не дал Сёмушкину вырасти до большого литератора. Вообще говоря, из жизни чукчей в Советском Союзе написано довольно многое — взять, скажем, гораздо более качественную и в своё время гораздо более популярную диологию Юрия Рытхэу «Сон в начале тумана» («начало тумана» — так переводится имя любимой девушки героя) и «Иней на пороге». Это история о том, как американского охотника спасли чукчи, он женился на чукотской красавице и восторженно принял советскую власть. Это хорошая книга, которая, во всяком случае, познакомила с чукотским бытом нагляднее и поэтичнее. Совсем уж знаменитая книга, которую Чингиз Айтматов, грешным делом, считал своей лучшей, — «Пегий пёс, бегущий краем моря». Правда, Чингиз Айтматов вашему покорному слуге много раз говорил, что все реалии он взял из книги «Алитет уходит в горы» и из бесед со своим другом, чукотским писателем Санги. Но абсолютно все убеждены, что выдуманная им история про скалу Пегий пёс — это чукотская легенда. Редчайший случай, когда киргиз придумал чукотскую легенду, которая аутентично принята коренным населением.

**Чукотская экзотика и чукотская среда, понятное дело, привлекла Сёмушкина не от хорошей жизни. Просто написать в этот момент живой, современный, актуальный роман на российском материале не представляется возможным. Даже сказать правду о только что отгремевшей войне уже нельзя, поэтому самым популярным военным произведением становится чудовищный (без преувеличения)**

роман Михаила Бубеннова «Белая берёза». Всё, что пишет Бубеннов, — дурные передовицы «Красной звезды»: бойцы при первой возможности говорят, как они хотят немедленно умереть за Родину, как они торопят этот миг. Бубеннов был не только выдающимся антисемитом, но и действительно очень плохим писателем, но он задал некоторый эталон прозы о войне. Даже робкие попытки сказать хоть полуправду о войне в это время, даже жесточайшим образом отцензурированный роман Гроссмана «За правое дело», от которого фактически осталось две трети при публикации, подвергается немедленному разгрому вплоть до увольнения редакторов.

Всё, что остаётся писать на этом материале, как правильно сказал Катаев, это авантюрно-приключенческий роман. «В наше время, — говорил он, — выживет только Вальтер Скотт». Тут возникает довольно любопытный аспект. Есть, оказывается, — во всяком случае, об этом пока ещё никто не писал, но мне хотелось бы застолбить этот термин — колониальный роман, то есть роман о колонизации. Это может быть колонизация Чукотки, а может быть — каких-нибудь британских земель типа Индии, это может быть освоение каких-то туземных территорий, на которых ещё дикие племена вершат свои странные ритуалы.

В этом романе, как ни странно, есть пять устойчивых черт. Фабульный инвариант «приходят белые люди и начинают осваивать территорию» реализуется даже в научной фантастике. Особенно наглядно, конечно, он реализуется в «Аэлите». Обратите внимание, что в «Аэлите» действуют пролетарий Гусев и инженер Лось, точно так же большевик Лось действует на Чукотке. С ним, правда, есть ещё этнограф, абсолютно второстепенный герой, чудаковатый, вроде Гусева, но Лось — как раз тот персонаж, который приносит советскую власть, точно так же, как на Марс — научное знание.

Сёмушкин поневоле проговорился: конечно, он пишет не этнографический роман. Он пишет научно-фантастический роман об освоении новых территорий. Здесь как раз, начиная с Жюль Верна, существуют эти пять инвариантных черт, которые обязательно присутствуют в романе об освоении туземных земель, о замире-

нии чуждого племени. Я плохо знаю Купера, никогда не мог его читать, потому что это мне дико скучно, но можно, наверно, и у него в «зверобойском» цикле обнаружить эти же самые инвариантные черты, потому что без них, как выяснилось, не строится фабула колониального романа.

Первая и главная черта — мир, который там показан, всегда довольно фантастический, экзотический, в нём действуют три устойчивых персонажа: богач, красавица и волшебник. Естественно, что в мире Сёмушкина богач — Алитет, который лучше всех охотится, потому что у него есть карбас с мотором. Он выменял его у американцев на несколько шкур белых медведей. Есть шаман, который обязательно реакционен и находится на стороне богача. И есть красавица, её зовут Тыгрена, она очень ловко бьёт нерпу. Это своего рода аналог индейской красотки, которая обязательно есть в романе о колонизации индейцев. Она всегда черноволоса — а других там и не бывает, всегда с прекрасными раскосыми глазами, удивительной физической силы, удивительной ловкости, всегда влюблена в лучшего охотника. Им может быть белый человек, приходящий на новые земли, а может быть кто-то из племени. В любом случае её любовь обязательно трагична, потому что отец хочет выдать её за богача, а она тяготеет к простому, но ловкому человеку.

Этот страшный мир туземных верований всегда вызывает у рассказчика довольно амбивалентные чувства. С одной стороны, он, конечно, ему ужасается, потому что это мир крайне архаичный, жестокий. Сёмушкин всё время подчеркивает узорность и вонь этих жилищ, то, что они отапливаются моржовым жиром, шкуры оленьи вымачиваются в моче. Страшный мир, чего и говорить. Тесно, очень маленькие чумы, да к тому же у бедняков всегда не хватает моржовых шкур, им приходится снимать шкуру с крыши, чтобы заново обить ей лодку, все лодки разлезаются и трескаются. В общем, ужасная, нищая жизнь. Но при этом повествователь этим миром ужасно любит, чего никогда не может скрыть. Это мир причудливых, прихотливых сказаний, удивительных ритуалов, довольно бурных переживаний во время охоты. Давайте вспомним,



как описана у Айтматова охота на нерпу. Я до сих пор помню, как описана там нерпичья печёнка, поедаемая сырой. Айтматов никогда её не пробовал, но, как истинный гений, описал это так, что слюни, конечно, текут.

Я уже говорю о том, что вообще в советской прозе, посвящённой освоению северных территорий, прозе преимущественно авантюрной, всегда этот шаманский мир, мир несправедливых отношений и жестоких сказаний представлен с каким-то придыханием, любованием. Кто из нас не читал в детстве, скажем, дилогию Платова «Страна Семи Трав», где страшная шаманка Хытындо — я как сейчас помню этот жуткий образ — насылает на всех ужасы. В конце, когда мы видим чучело этой Хытындо в музее, нам становится невыносимо жалко, как жалко нам, например, в фильме Йоселиани этих пошедших по ассортименту, продаваемых везде чёрных африканских божков. Когда они были всесильны, они, может быть, были жестоки и глупы, но это были боги, а когда они стали частью туристического ассортимента — они куски дерева. Этот архаический страшный мир вызывает у исследователя и писателя чувство тайного восторга. Давайте вспомним знаменитую федосеевскую книгу «Злой дух Ямбуя», которая тоже была немедленно экранизирована. Конечно, причудливые и злобные легенды наводят кошмар. С другой стороны, как скучно и пресно становится жить в чуме, в который провели радио, в котором начинает играть «Пионерская зорька». Страшно же подумать! Правда, в этом радио тоже есть своя мистика — бог знает, почему оно играет. Это первая черта — устойчивый набор мифологических представлений и героев, которые живут в этом самом архаическом мире.

Вторая черта — то, что среди людей белых, приходящих осваивать чуждые территории, обязательно представлены две крайности: просветительская и хищническая. Всегда одни приходят осваивать новую землю для того, чтобы нести туда свет разума. В данном случае, конечно, это большевики, русские, это Лось. С другой стороны — расхитители, которые приходят питаться удивительными богатствами этой земли, в данном случае это американец, носящий экзотическое

имя Чарльз Томсон. Понятно, что Сёмушкин не стал особо углубляться и взял самые популярные имя и фамилию. Чарльз Томсон, понятное дело, персонаж насквозь отрицательный. Во-первых, он американец, что само по себе отвратительно. Во-вторых, он хищник. Посмотрите, с какой хищной улыбкой он рассматривает чернобурую лису, подаренную ему, как он дует на неё, как она переливается, как жалко лису в этот момент и как он скупко предлагает за неё «несколько железных предметов». В общем, это торговля на уровне огненной воды и бус. Надо сказать, что в романе Сёмушкина тоже появляется огненная вода, от которой сначала всему телу горячо, а потом голова чувствует себя глупо. Именно опаивая туземцев огненной водой, Чарльз Томсон заключает свои самые успешные сделки.

Третья инвариантная черта этой модели, которая совершенно необходима, — это то, что здесь обязательно должен присутствовать чудако-энциклопедист. Паганель, конечно! И вот этот Паганель есть практически во всех колонизационных романах. Он обязательно есть у Мозма в его туземных историях, человек, влюблённый в эту землю, ничего не понимающий, как правило, становящийся жертвой. Он есть во всех индейских историях и, конечно, есть здесь. Это этнограф. Совмещение этнографа и цивилизатора присутствует, например, у Платова, где Арсеньев, названный так, видимо, в честь путешественника Арсеньева, в честь Дерсу Узала, выступает здесь одновременно и в функции чудаковатого учёного, и в функции героического борца. Этнограф играет у Сёмушкина довольно служебную, непринципиальную роль. Иногда он создаёт какие-то забавные ситуации, шутит, но самое главное, даёт словарные сведения, объясняет, что к чему.

Этнография в романе Сёмушкина — это четвёртая часть схемы, о которой мы сейчас поговорим, — подана довольно грамотно. Он всё-таки 12 лет жил за полярным кругом и знает, как у чукчей называются созвездия. Он знает названия большинства северных народов, их мифологию, особенности поэтики. Скажем, Венера называется «воткнутый кол, к которому привязан олень». Нам это интересно, приятно. Вообще, когда ты находишься не на Чукотке,

она в описаниях выглядит необычайно привлекательно. Когда человек там живёт и страдает от лютого холода, ему не до звёзд. А вот когда он читает описания мифов... Или вспомните, как описан там приход весны на Чукотку. Я, например, был на Чукотке весной и должен вам сказать, что там ещё весной и не пахнет в это время. Но с каким упоением у Сёмушкина описан чукотский апрель, когда становится видно, солнце начинает играть, начинает освобождаться море! Это просто чудо какое-то. Видимо, действительно долго надо там жить, чтобы начать ценить крошечные милости природы.

Четвёртый аспект инвариантной схемы романа о колонизации — конечно, то, что писателю предоставляется довольно редкая возможность создать свой художественный мир. Это действительно крайне познавательная литература. В огромной степени это не столько приключенческий роман, сколько географический трактат. Здесь, пожалуй, мы сталкиваемся с удивительной особенностью жанра, потому что создать свою художественную вселенную в русской прозе в то время совершенно невозможно. Она должна соответствовать многим условиям. Там нужен обязательный оптимизм, обязательный герой — борец за счастье. С чем он борется, невозможно понять, потому что ничего плохого уже не осталось. Разве что с природой он борется.

Перед нами единственная в то время возможность создать цельную художественную вселенную, которая может быть размещена либо на Марсе, либо на Чукотке. Перед нами очень познавательная книга, в которой у автора есть уникальный шанс рассказать о мировоззрении целого народа, создать его. Обратите внимание, что людей в это время интересует прежде всего всякая архаика. Даже Иван Ефремов пишет в это время «На краю Ойкумены», замечательную повесть о древнеегипетских жрецах, конечно, используя это как шанс намекнуть на Ленина и Сталина. Для 1951 года его книга необычайно смела. Но то, что построить художественный мир в это время можно либо в предельном отдалении, либо в глубокой древности, совершенно очевидно. Никакое описание реальности в этот момент немислимо, мыслимо только его конструирование.

И есть пятая инвариантная черта этого художественного мира, совершенно замечательная. Проблема в том, что эти романы всегда появляются в эпохи (и авторы чутко это угадывают), когда большая архаическая цивилизация близка к своему краху или, по крайней мере, кризису. Эти романы являются признаком того, что империя трещит по швам. Почему? Потому что они описывают, как правило, именно гибель империи — гибель империи на Марсе, которую разрушают земные революционеры, гибель египетской имперской схемы, потому что фараоны истощили казну, и крах империи Алитета, конечно. В этом и ужас — колониальная проза предвещает собой крах колониальной политики. Наиболее нагляден в этом смысле, конечно, Моэм, чьи колониальные рассказы появились ровно в момент краха великой Британской империи, над которой не заходит солнце. Уже в таких рассказах, как «Дождь» или «Макинтош», мы видим, что управители империи с ней уже не справляются, у них нарастают внутренние противоречия, гибель этого огромного мира предопределена.

**«Алитет уходит в горы» предвещал собой, как это ни ужасно, гибель сталинской империи.** Это тонкий, удивительный момент, который большинство читателей романа совершенно не заметили. Может быть, и сегодня он не так заметен. Проблема в том, что Алитет — это Сталин, просто никто этого тогда не понимал. Всем казалось, что это честный добросовестный роман о том, как на Чукотку пришла правильная советская власть, как ритуалы и верования теснятся, о том, как разоблачили шамана, как наконец начали справедливо торговать. Американцы торговали несправедливо, они давали за шкурку листок табаку, это, конечно, свинство. Или зажигалку за черную лису. А вот теперь пришли наши и торгуют правильно. Более того, на Чукотку пришла школа, там теперь будет радио, люди начнут мыться горячей водой, и наступит благолепие.

Благолепие, конечно, не наступило. Более того, очень многие, как тот же Юрий Рытхэу, считают, что советская власть не столько принесла свет на Чукотку, сколько разрушила единственно возможный уклад. Кстати говоря, в «Инее на пороге» эта мысль

довольно наглядно прослеживается. Да, советская власть несёт прогресс, но нужен ли он чукчам? Выразаться он будет в основном в том, что они будут бросать оленеводство и спиваться.

По большому счёту, конечно, в романе Сёмушкина происходит не освоение советской властью северных территорий, а гибель архаической империи, империи Алитета, в которой богач — главный. Не случайно одна из лучших статей, которая написана об этом романе, называется «Менталитет уходит в горы». Это абсолютно точно. Ужас в том на самом деле, что сталинская империя очень нравилась тем белым чукчам, тем советским людям, которые в ней жили. Алитет добрый. У одного охотника треснула лодка, он даёт свою моржовую шкуру, свою добычу. Узнав, что у кого-то выросла красавица дочь, он сам намерен на ней жениться и тем самым её облагодетельствовать. Может, ей с ним будет лучше. Он добрый хозяин этого маленького стойбища.

Иногда он очень жестоко наказывает, чаще всего собак. А иногда и людей бьёт, как собак. У него американское ружье, винчестер, все его панически боятся. Но при этом, будучи злым хозяином этой местности, он всеобщий добрый отец. Я помню, что в учебнике по литературе 1948 года было написано, что Сталин — «предобрый отец». Вот эта формула врезалась мне в память. Алитет и есть предобрый отец, и то, что он уходит в горы, является предвестием гибели этой маленькой земли. Может быть, придут белые люди, другие, не американцы, и принесут свет знания. Вопрос в том, готовы ли рабы Алитета воспринять этот свет знаний? И поэтому роман Сёмушкина рассказывает о том, как удобный, привычный рабский архаический мир мучительно распадётся, а результаты этого будут далеко не очевидны. Да, конечно, Тыгрена получит своего Айе, своего надёжного охотника, верного друга. Сбудется её сон о том, что у них много детей и широкий чум. Но вопрос, нужен ли Тыгрене этот широкий чум или она успела полюбить свою родную темноту?

Судя по тому, как стремительно после краха советской интернациональной политики раскатились в разные стороны и стали закук-

ливаться разные национальные культуры, с какой радостью и восторгом они покатались в архаику, советский проект был, в общем-то, не особо нужен. Люди, которые привыкли к жизни в чуме, после одного большого Алитета наверняка выберут множество маленьких и будут подчиняться им. В этом смысле роман Сёмушкина — очень горькое произведение. Кстати, когда мы читаем Мозма о крахе колониальной Англии, мы иногда с ужасом задумываемся о том, что у этой Англии были не только зверства и насилие, но и добродетели, которые она распространяла. А теперь их больше не будет. И неизвестно ещё, что будет на этих территориях, когда они освободятся, что будет с этими странными островами, на которые сбежал Стрикленд, что будет с этими удивительными племенами, которые так любили и ненавидели Макинтоша, своего жестокого руководителя.

Ведь самое ужасное, что Алитет любит свой народ, по-своему, по-дурацки, по-садистски, но любит. А те, кто придёт вместо него, изображены как люди ума, может быть, как люди света. Но, честно сказать, человеческой составляющей в них не видно. Для того чтобы эту человеческую составляющую проявить, 20 лет спустя пришлось снимать трагикомедию «Начальник Чукотки», где приходит уже не Лось и не Свердлин, а беспомощный Михаил Кононов и противостоящий ему жестокий Алексей Грибов. Архетипы соблюдены.

Говорить о переменах в современной российской реальности можно будет, видимо, после того, как мы получим архаический роман о крахе уютной архаической цивилизации. Судя по тому, что «Тобол» Алексея Иванова анонсирован на будущее лето, всё уже довольно близко.

### Насколько этот роман, совершенно не известный сегодня, был известен в советское время?

Достаточно сказать, что в моём детстве, в семидесятые, это была культовая книга, правда, уже детская. Во-первых, Купера было не так легко достать, во-вторых, интересно же не Купера, а про советскую жизнь. Во всяком случае, мне было интересно.

Я знаю, что для моей матери, которая читала эту книгу ребёнком, это была одна из самых увлекательных книг.

Иностранные бестселлеры были недоступны, в том числе детские, а эта книжка была очень знаменита. Она массово переиздавалась. Вы и сегодня можете найти во многих домах тщательно хранимого «Алитета». А фильм по «Алитету», большая, почти двухчасовая эпопея не с последними актёрами, был одним из самых посещаемых зрелищ 1948–1949 годов.

Почему? Чтобы понять это, проделайте эксперимент. Возьмите любой советский роман этого периода, например роман Елизара Мальцева «От всего сердца». Мать не так давно мне его подарила. Ребята, это жуть, кошмар. На этом фоне «Алитет» вам покажется Марком Твенем или Вальтером Скоттом. Это увлекательно дико, хотя там есть совершенно чудовищные выражения типа «из лодки вышел смуглый человек с хорошо развитой шеей», ты начинаешь себе представлять Змея Горыныча. Но как бы плохо он ни был написан, он всё-таки жутко интересный. И потом, простите меня, охота на нерпу всё-таки интереснее, чем охота на безродного космополита. В этом романе даже было что-то человеческое.

**Я абсолютно уверен, что, если сегодняшнему ребёнку дать почитать «Алитета», он не оторвётся, потому что он о жизни и быте этих народов не знает вообще ничего. А уж если ему дать «Иней на пороге», это будет для него культовой книгой. Откуда ему узнать, чем топят в яранге и что вообще такое яранга?**

Я помню, когда я увидел Рытхэу, он был для меня существом совершенно мифическим. Он пришёл откуда-то из северных земель, почти шаман, рассказывает эту удивительную сказку о судьбе бородатого американца. Очень символично, что в 1972 году, когда вышел «Иней на пороге», главным положительным героем был уже американец, а не русский этнограф Лось или как там его звали.

Мы переходим к 1949 году, когда Семён Бабаевский закончил первую книгу романа «Кавалер Золотой Звезды» и приступил ко второй, которая называлась «Свет над землёй». Эта книга принесла ему в 1949 и 1950 годах две Сталинские премии подряд.

Вообще говорить об этом романе довольно странно, прежде всего потому, что художественные его достоинства стремятся даже не к нулю, а к минус единице. Но, во-первых, это одна из любимых книг Сталина, во-вторых, это фильм, начиная с которого вошёл в славу Сергей Бондарчук, ставший сразу же любимым актёром Сталина. В-третьих, это знаковое произведение. Мы же рассматриваем не только то, что хорошо, мы рассматриваем, как говорил Святополк-Мирский, то, что типично. А типично не то, чего много, а то, что наиболее ярко выражает черты эпохи. «Кавалер Золотой Звезды» выражает их яснее некуда. На примере этой книги мы можем рассмотреть, чего начальство всех мастей во главе со Сталиным хотело от советской послевоенной литературы.

Теория бесконфликтности, то есть возможность конфликта только хорошего с лучшим, — довольно распространённый литературоведческий и художественный принцип второй половины сороковых. Трудно сказать, кто это сформулировал впервые, тогда и критика был в основном безлика. Но считается, что исходил этот социальный заказ непосредственно от Жданова, в те поры министра культуры, действительно самого культурного человека



в Политбюро, потому что он умел брэнчать на рояле во время совместных попоек. Жданов сформулировал достаточно чётко: основные задачи социализма в России решены. Основные проблемы строительства социализма можно считать исчерпанными. Сегодня мы должны описывать общество победившей справедливости. В этом обществе классовые враги практически ничего уже не значат. Знаменитый тезис о том, что по мере построения социализма классовая борьба усиливается, был отброшен. Одержана главная победа, люди должны получать сказку.

Почему Сталин в этот момент одобряет такую странную идею? Почему вообще получается так, что после страшной войны правду об этой войне рассказывать нельзя? В кратковременную опалу попадает даже сталинский любимец Симонов с повестью «Дым отечества», потому что в «Дыме отечества» он всё-таки пробует рассказать, как оно было на самом деле. Даже стихи Симонова «Да, нам далась победа нелегко, да, враг был храбр, тем больше наша слава» уже не в мейнстриме, поэтому Симонов пишет чудовищную — невозможно поверить, что это он, — книгу стихов «Друзья и враги», про то, как он едет в послевоенную Америку. С этого начинается новая волна ксенофобии, америкофобии, америкоборчества.

Нужно создать какое-то принципиально новое искусство, от которого уцелело не так много. «Кавалер Золотой Звезды» — типичнейший представитель этого дела. Новое искусство больше всего напоминает именно сказку. Все проблемы загнаны глубоко в подсознание, единственные стычки и конфликты, которые могут возникать, — это если герои, например, не совсем друг друга понимают. Он её любит, а она слишком гордая, чтобы ему признаться. То есть она тоже, конечно, любит, испытывает взаимность, но она слишком горда и чиста, ей кажется, что он слишком торопится. Кроме того, проблемы колхозного крестьянства в это время нельзя упоминать вообще. А проблемы колхозного крестьянства в это время такие, что на съёмках фильма «Кубанские казаки» всей массовке во время дублей расставляют на столы бутафорию. Если

там будет настоящий хлеб, его сметут мгновенно. Тем не менее снимаются «Кубанские казаки», которые стали максимальным выражением этой эстетики, — всё ломится от еды. Такого пиршества, наверно, больше себе никто не позволял, а как в это время деревня подыхала с голоду, все помнят очень хорошо. Даже в удостоенном Сталинской премии романе Николаевой «Жатва», её первом романе, кое-какая правда пробивается. Не случайно место действия «Кавалера Золотой Звезды» — сравнительно сытая Кубань, юг России, райские земли, райский климат. И в кадре (фильм был снят практически мгновенно), и в поле зрения повествователя всё время только сочная зелень, орехи, кукуруза, яблоки, арбузы. Всё ломится. Это торжествующий рог изобилия. Вы знаете, в тогдашних санаториях везде изображался гипсовый рог изобилия, из которого выпадают виноград, яблоки. Какой-то каменный аппетит, каменный восторг. Точно так же и в «Кавалере», там всё гипсокартонное, там нет ни одной человеческой реплики, ни одного живого чувства. И в этом смысле это, наверно, идеальный роман, потому что это какая-то феноменальная стилистическая ценность. Я вам почитаю оттуда, почему же не почитать? Удивительный парадокс: эта книга читается с нескрываемым наслаждением. Я думаю, что это художественное наслаждение испытывал и Сталин.

Особая тема — почему плохая литература вызывает такой восторг? Когда-то Владимир Сорокин, который гениально имитирует эту литературу, пародирует её, бился над вопросом, почему это искусство так приятно потреблять? «Потому, — говорит он, — что оно уже мёртвое. Так рассматриваешь опасное и мёртвое насекомое, которое уже не ужалит». Но я думаю, что восторг в другом. При виде этого насекомого наслаждаешься прекрасным в гегелевском смысле. Если бы Бабаевскому кто-нибудь сказал, что он написал роман, прекрасный в гегелевском смысле, с ним бы, наверно, insult случился, но тем не менее это действительно гегелевская красота.

Что такое красота по Гегелю? Предельная последовательность, максимальная выразительность. Жаба, опасное насекомое или

язва — всё это может быть прекрасно, если это действительно какой-то апофеоз мерзости, мерзость, доведённая до апогея. Точно так же и здесь. Я бы не назвал это мерзостью, но, скажем, фальшью, доведённой до апогея. С таким наслаждением смотришь на очень полноценный, зрелый прыщ, выдавливание которого в своё время Андрей Кнышев очень высоко поставил в рейтинге удовольствий.

Посмотрим, как это сделано, именно потому, что это в своём роде прекрасно. Герой романа Сергей Тутаринов, кавалер Золотой Звезды, демобилизован в 1947 году, возвращается из Берлина в родную станицу.

«В этой пёстрой и разноликой толпе Сергей сразу отличил одну старушку, с седыми прядями волос, выбившимися из-под чепца. Да и как же можно было не отличить, не выделить из толпы эту маленькую старушку, как можно было не увидеть её голову, — ведь это же была его мать, Василиса Ниловна. Какими счастливыми и тревожными глазами смотрела она на сына, как бы ещё не веря тому, что вот он, весёлый и улыбающийся, подходит к ней. Её добрые, ласковые глаза в мелких морщинках ничего не видели от слёз. “Мамо, мамо, как же вы постарели без меня”, — подумал Сергей, крепко обнимая её. Ниловна приникла лицом к его широкой груди, плечи её мелко вздрагивали, и трудно было понять, плакала она или смеялась.

— Мамаша! Зачем же слёзы! — сказал Рубцов-Емницкий, ловко накручивая на палец кончик пояса. — Поздравляю, мамаша! Такой сын! Для ясности, настоящий кавалер Золотой Звезды! Папаша! А вы чего ж стоите?

Тимофей Ильич Тутаринов, мужчина высокий и сухой, похожий на старого пастуха, выдавшего за свой век виды, стоял в кругу стариков, щурился и дрожащей рукой поглаживал седые, куцо подстриженные усы. Он ждал, чтобы сын сам к нему подошёл, и поэтому сердился на жену: уж очень она долго, как ему казалось, держала возле себя Сергея.

— Ниловна! — крикнул он. — И чего ты к нему прилипла! Дай хоть на него людям посмотреть!

Сергей подошёл к отцу.

— Ну здравствуй, сыну! — Тимофей Ильич строго и ласково обмерял сына взглядом. — А! Подрос на войне, слава богу, с отцом поравнялся... И со Звездой! Молодец, сыну, молодец... Кто ж вручал? Михайло Иванович? И про батьку небось распытывал?

Медаль “Золотая Звезда” и орден Ленина Сергей получал под Сталинградом, в перерыве между боями, и он помнит хорошо, что во время торжественного вручения наград об отце его никто не спрашивал, но сказать сейчас об этом не решался, боясь обидеть старика».

Я не буду это всё читать, потому что на самом деле весь этот художественный текст практически не отличается, как колбаса на всём своём протяжении. Вы, конечно, легко увидите, к какому классическому образцу всё это восходит, кто из русских классиков был вдохновителем Бабаевского. Конечно, Гоголь! Гоголевская стилистическая избыточность, архетипы, восходящие к «Тарасу Бульбе», гоголевские гиперболы — уж если толстяк, так в нём весу 10 пудов, а в коне его 20 пудов, если изобилие, то уж такое изобилие, что и за три дня не съешь.

Надо сказать, что именно в этот момент знаменитый Гоголь на Гоголевском бульваре заменяется. Знаменитый Андреев, сделавший мрачную скульптуру Гоголя под шинелью, пригорюнившегося, этот великий скульптор совершенно посрамлён, его Гоголя убирают с бульвара и переносят во двор Аксаковского дома. На его место становится весёлый, подбоченившийся, как бы даже ухмыляющийся Гоголь, словно говорящий: «Как хорошо-то всё стало!» Он уже иначе смотрит на советскую действительность, и это очень символично.

Гоголь двулик. Как мы с вами знаем, он страдал от заболевания, которое сейчас называется циркулярным психозом. Он впал в то в необузданное веселье, то в патологическую меланхолию, ипохондрию. Ипохондрический Гоголь нам не нужен, тогда и появляется знаменитая эпиграмма: «Нам, товарищи, нужны подобрае Щедрины и такие Гоголи, чтобы нас не трогали». И действительно, им нужен Гоголь, но это Гоголь «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (минус, конечно, «Страшная месть»). Новый советский Гоголь, ко-

торый бы с ласковой усмешкой живописал дородных, прекрасных, самодовольных людей, уверенно строящих своё светлое будущее.

Тут есть конфликт, как ему не быть. Этот конфликт, кстати говоря, впервые придумал Бабель, который был в некотором смысле гоголевской реинкарнацией. Когда Бабель писал свой рассказ «Нефть», один из первых рассказов о социалистическом строительстве, рассказ очень плохой, что для Бабеля редкость, там есть конфликт. Там старый специалист, ещё царских времён, отказывается подписывать план с преувеличениями, а молодая специалистка, девушка из «красной» профессуры, воспитанная в двадцатые годы, говорит: «Мы добудем столько-то нефти». Он говорит: «Нет, это авантюризм». «Нет, мы добудем».

Конфликт старого недоверия с молодым азартом становится основной. Старый спец не враг, не плохой человек, он просто не верит, что мы можем взять сверхчеловеческие высоты. В результате вся эта история перекочевала и в «Кавалер Золотой Звезды», где главный герой Сергей Тутаринов считает, что обязательно надо в селе построить электростанцию, а все старики говорят: «Не надо, всю жизнь жили без электростанции. Да как мы её потянем?» Нет, он её построит! В результате, естественно, вторая книга романа называется «Свет над землёй». Электрический свет везде пошёл, электростанция работает.

На любовном фронте у Сергея, конечно, есть определённые проблемы, потому что он полюбил красавицу Ирину, которую увидел вернувшись. Она очень хорошенькая, неоднократно подчёркиваются её «бронзовые колени». Вообще вся эротика умалчивается, но видно, что девушки истосковались в деревне по мужчинам, видно, что деревня послевоенная. Всякий раз, как появляются мужчины, Сергей и его радист Семён, девушки смотрят на них с огромным любопытством — вот мужчина!

У них всё потом слаживается. Только не надо наших кубанских девушек торопить, потому что, если к ним вот так сразу подходишь и спрашиваешь, как зовут, это в некотором смысле наглость. Надо сначала долго и обстоятельно представиться. Пока они знакомятся, они долго рассказывают, как воевали, рассказывают об устройстве

радио (потому что Семён — радист). Только потом можно осторожно пожать руку.

Самое удивительное, что с Ириной у Сергея не складывается, потому что она уж больно горда. Какой главный атрибут казачки? Гордость. Поэтому она всё время борется со своим чувством. Она и пытается ему показать, что он ей крайне любезен, и вместе с тем обдаёт его ледяным холодом, что мы наблюдаем и в фильме «Кубанские казаки»: «Каким ты был, таким ты и остался, орёл степной, казак лихой». Любовная линия в конце концов увенчивается тем, что у Сергея и на этом фронте всё становится прекрасно. Батя недопонимает, конечно, он всё-таки ещё человек старых времён, но и его удаётся убедить. Короче, возникает какой-то мир, я бы сказал, несколько болезненной, истерически счастливой, приторной гоголианы, в котором все гоголевские гиперболы реализуются на практике. Я не думаю, что один Бабаевский в этой ситуации виноват. Конечно, тогда подобные абсолютно ирреальные сочинения писали все. Возьмём Катаева. Он очень хороший писатель, но в это время пишет «Поездку на юг», ужаснее которой трудно себе что-либо представить. Такое ощущение, что человек всё время себя держит за тестикулы и накручивает их, поэтому его голос всё время становится выше, пока он уже не поёт совсем дискантом.

Там описана поездка из Москвы в Одессу на личном автомобиле, герои проезжают 1500 километров. На всём протяжении этой дороги они видят признаки счастья. Строятся каркасы новых высотных зданий, которые долго ещё, как последний привет Москвы, кивают из-за лесов путникам. Вот молодая сельская учительница едет на велосипеде. При удобном случае Катаев вспоминает, как страдали сельские учителя у Чехова. Вот дом колхозника, где герои остановились переночевать, там свежайшее бельё, а утром их поят простоквашей. Вот бредут поселяне, которые отвешивают ласковые шутки, полные народного юмора. Конечно, они ни на что не жалуются, вся их жизнь — огромный печатный пряник, который достаётся нашим героям при проезде через Тулу. Это какое-то страшное, замедленное, как и положено, путешествие сквозь сахарный сироп.

Конечно, в минуту жизни трудную, во время глубокой депрессии нет большего наслаждения, чем перечитать «Кавалера Золотой Звезды», потому что сразу вспоминаются великие слова Маяковского: «Говорят, где-то — кажется, в Бразилии — есть один счастливый человек!» Да вот же он, ходит рядом с нами! Есть два утешительных чтения: либо Леонид Андреев, почитаешь и подумаешь: «Нет, у меня всё-таки всё не так плохо», либо Семён Бабаевский, когда понимаешь: «Счастье возможно, счастье есть».

Я сейчас даже думаю, что если убрать стилистический момент, если не рассматривать биографию Бабаевского в целом, если отказать от мысли, что это всё написано в голодное, расстрельное время, когда берут повторников, когда начинается новый вал репрессий, когда калек ссылают куда-то на северные острова, на Валаам... Если отрешиться от этого, то книга имеет своеобразную эстетическую ценность, как огромный пластмассовый кремовый торт. Есть его нельзя, но можно любоваться.

Когда я думаю о той идеальной литературе, которая могла бы быть востребована сегодня, которая могла бы завоевать славу, я думаю, что наша беда в том, что у нас нет своих Бабаевских. Он, конечно, был идейным человеком, такой политрук, глава комсомольской ячейки аж в 1929 году (сам он 1909 года рождения), но для того, чтобы написать счастливую прозу, необязательно быть глубоко идейным. Другое дело, что для этого нужно уметь быть счастливым. Как ни странно и как ни ужасно это говорить, но некоторым читателям «Кавалер Золотой Звезды» это счастье дарил, разумеется, при том единственном условии, что они никогда не смотрели в окно.

### Как складывалась жизнь Бабаевского после того, как умер Сталин?

Конечно, после двух Сталинских премий подряд и фактической канонизации такой славы, такого счастья он уже не испытывал. Он доживал объектом всеобщей сатиры, над ним насмехались, иногда поминали в насмешку.

Его спас фильм. Мало того, что в фильме «Кавалер Золотой Звезды» сыграл Бондарчук, эту картину снимал Юлий Райзман. Райзман был таким профессионалом, который, в принципе, умел хорошо делать всё, что угодно, это был мастерюга с абсолютно железной рукой. Вы представить себе не можете, что это тот самый Райзман, который впоследствии снял «Коммуниста» и такие фильмы, как, например, «Время желаний», советскую позднюю экзистенциальную драму, а в 1934 году — «Лётчиков». Это совершенно разное кино, общее у всех этих фильмов только то, что стилистически они очень последовательны.

Он действительно был человеком, наделённым эстетическим чутьём. Поэтому все фильмы Райзмана — последовательность, доведённая до абсурда. «Кавалер Золотой Звезды» — идеальный соцреалистический фильм, «Время желаний» — идеальный позднесоветский фильм, там всё как надо. «А если это любовь?» — тоже его картина. Он такой социальный реалист, поэтому в фильме «Кавалер Золотой Звезды» есть какая-то изобразительная мощь. Это вам не «Кубанские казаки», Пырьев называл себя мейерхольдовцем, поэтому «Кубанские казаки» — немного гротескное повествование. «Кавалер Золотой Звезды» — как какой-нибудь фронто́н на выставке народного хозяйства, расписанный соцреалистом. Это сделано с серьёзным отношением к работе. Пересмотрите эту картину. Особенно, конечно, там круты наплывы струнных в лирических местах. Это жутко смешно, бесконечно трогательно и очень профессионально. Поэтому Бабаевский ещё долго шёл по разряду «советская классика». Он был счастливым человеком, он удивительно умел быть счастливым и прожил девяносто лет. Если вы научитесь быть счастливыми, может быть, повезёт и вам.



«Молодая гвардия»,  
1950

Роман Фадеева «Молодая гвардия» вообще-то был напечатан в 1947 году, готов уже в 1946-м, куски из него выходили. И почти одновременно, как всегда тогда бывало, вышла его экранизация, фильм Сергея Герасимова, который ввёл в русскую литературу и в русский кинематограф абсолютно новый тип артиста, новый тип героя. Вошла блистательная когорта учеников Герасимова. Там появились: Гурзо (Сергей Тюленин), Макарова (Любка Шевцова), изумительный совершенно Вячеслав Тихонов (Третьякевич) и изумительная Ульяна Громова — Нонна Мордюкова. Тихонов и Мордюкова поженились сразу после этой картины. Но в общем это целая когорта молодых, трогательных, человечных, необычайно непосредственных артистов.

Но дело в том, что романом, как считается, Фадеев был не удовлетворён. На самом деле романом был не удовлетворён, конечно, главный читатель. И в результате Фадееву пришлось переписывать этот роман, писать его вторую редакцию, которая была закончена в 1950 году, и в 1951-м, собственно, начала уже своё триумфальное шествие. Дело в том, что **роман Фадеева «Молодая гвардия» первоначально был почти документальным, он был довольно точен, а в редакции 1950 года — это уже сага, эпос, былина.** И былина не о том, как самоорганизовались и устроили подполье комсомольцы, а о том, как под руководством Коммунистической партии работало в Краснодаре хорошо организованное разветвлённое подполье.

Принципиальной разницы между этими двумя редакциями не так много, но там фактически 100 страниц текста в 800-страничном романе — это не такой большой процент. Но дело в том, что в романе появился Шульга — человек, который осуществляет партийное руководство, которого потом арестовывают и который подвергается пыткам, потому что нельзя же, чтобы главными героями были только сами краснодонцы.

Я немножко расскажу об этом романе и о самой организации «Молодая гвардия», потому что в 90-е годы, когда сплошь развенчивалась российская история и советская, этот этап развенчания коснулся, в общем, и «Молодой гвардии», и даже была точка зрения, что эта подпольная организация была не такой уж и значительной. Не так уж много она и сделала, и по большому счёту она была страшно раздутой и преувеличенной. Нет, это не так. И надо сказать, что Фадеев, когда он писал, что ему в руки попал материал, который мог бы камень расплавить, он был, конечно, прав. Это действительно организация, которая вызывает восхищение не только своим героическим поведением, не только своей героической гибелью в 1943 году, но и главным образом, конечно, масштабом своей работы. Потому что даже представить себе людей, которые просто записывают сообщения Информбюро и расклеивают эти листовки на оккупированной территории, даже этого одного хватило бы уже вполне, чтобы называться подвигом. А они при этом ещё выкрали списки, которые должны были стать основой отправки эшелонов в Германию, благодаря этому сорвали отправку этих людей, этой рабсилы в Германию, этой рабской совершенно рабочей силы.

Они сумели нескольким немцам действительно очень сильно подпортить жизнь и карьеру, потому что они умудрялись под их носом нагло не просто расклеивать листовки, они умудрялись демонстративно срывать карательные операции, они предупреждали тех, кто должен быть угнан, предупреждали тех, на кого пойдёт охота. Они как-то нагло смеялись над этим оккупационным режимом. И надо сказать, что в это время деятельность «Молодой

гвардии» по одному своему размаху и дерзости заслуживает, конечно, глубочайшего одобрения. Восхищаться этим надо, тем более что ими никто не руководил, никакая партия, никто их не заставлял. И разговоры о том, что это всё была самодеятельность и партизанщина, а ты нам, Александр Александрович, подай партийное руководство — это всё абсолютно в духе, конечно, 1950 года, но к реальности никакого отношения не имеет.

Фадеев отступил от истины только в одном аспекте. Действительно, он ввёл в роман такого персонажа, которого звали Стахович, каким-то своим чутьём писательским он почувствовал, что оговорённый, оклеветанный Виктор Третьякевич предать не мог, что он не был предателем, хотя именно такова была легенда по материалам следственного дела, такова была версия, немцы его оговорили. И в результате реабилитация Третьякевича состоялась, только уже очень поздно, сам Фадеев уже не успел о ней узнать. Нашли настоящего информатора, который сдал «Молодую гвардию». А Стахович — это отрицательный персонаж, придуманный целиком для того, чтобы как-то спасти от этой клеветы одного из основателей организации. Фадеев почувствовал, что основатель её предателем быть не мог. Конечно, на сегодняшний взгляд, при сегодняшнем чтении «Молодая гвардия», роман имею в виду, выглядит часто ужасно наивно, даже я бы сказал, оскорбительно наивно, потому что человек рассказывает об ужасах, от которых кровь стынет в жилах. А рассказывает он об этом с такой стилистической избыточностью, с такой помпезностью, с такими ненужными, в общем, лирическими отступлениями, как про руки матери или про дружбу, там, где друзья пьют из общего сапога. Но по большому счёту это как-то объяснимо. Почему объяснимо? Потому что Фадеев, в общем, был неплохой писатель, Фадеев, ужасно это говорить, но он неплохой писатель, многократно оклеветанный, многократно скомпрометировавший себя, написавший очень мало, гораздо меньше, чем следовало.

Но немножко поговорим о том, что он из себя как литератор представлял. Во-первых, он написал очень приличную повесть,

почему её всю жизнь называют романом — непонятно, но очень приличную повесть «Разгром», в которой действительно есть запоминающиеся персонажи, что Морозка, что Метелица, что Мечик, в которой есть, конечно, очень сильная стилистическая зависимость от Толстого, но есть и сильные эпизоды, и замечательные диалоги. Взять там только одно отравление этого раненого Фролова или похищение свиньи у корейцев, такие эпизоды, которые ставят всё-таки некоторые проблемы моральные. И хотя Осип Брик написал, например, довольно злобную статью «Разгром разгрома», всё равно нельзя не заметить, что попытки Фадеева создать такое реалистическое полотно в партизанской войне в Приморье, они не совсем безуспешны, всё-таки это хорошо написанная книга.

Тех, кого хватит прочитать четыре тома романа «Последний из Удэге», который, как большинство советских эпопей, увяз и не был дописан, должны признать, что и там есть очень недурные эпизоды, тем более что это тоже такой классический колонизаторский роман о том, как малая народность обретает новую жизнь в советской России. Там, опять-таки, родное ему Приморье, родной ему Дальний Восток, где он описывает этот материал, и он вполне себе адекватен.

Теперь, значит, «Молодая гвардия». В чём проблема этой книги? Он действительно решает здесь художественную задачу довольно серьёзной трудности. Давайте вспомним советскую литературу об ужасах войны. Она как-то неохотно печаталась, и она даже и писалась неохотно. Роман Анатолия Кузнецова «Бабий Яр» был подвергнут цензуре, из него треть вырезали. О зверствах немцев на оккупированной территории писали мало и неохотно. «Чёрную книгу» о зверствах, применительно к евреям, применительно к 1942, к 1945 годам, ту, что собрали Гроссман и Эренбург и запретили к печатанию, рассыпали, она в полном виде увидела свет совсем недавно. То есть о зверствах войны, об ужасах войны говорить как-то было не принято. Мы же так и не узнаем, кстати, за что герой романа «Кавалер Золотой Звезды» получил свою Золотую звезду. Его подвиг дан впроброс. Ужас войны не описывается,

предпочитают говорить о войне как о такой триумфальной прогулке. И действительно, после «В окопах Сталинграда» до появления лейтенантской прозы в 1956 году, до «Батальоны просят огня» Юрия Бондарева, дай бог ему здоровья, у нас практически правды о войне нет. Ложится под спуд, похищается, ликвидируется роман Гроссмана, где ужасы Сталинграда во втором томе «Жизнь и судьба» даны уже явно, и ужас судьбы евреев на оккупированных территориях тоже. Совершенно невозможно пробить в печать настоящие реалистические вещи позднего Некрасова, то есть ему запрещается уже говорить о том, что он видел своими глазами, по этой причине он и не написал, очень точно всё поняв, не написал второй том «В окопах Сталинграда», который был у него в замысле, между прочим. То есть ужас войны замалчивается.

**Фадееву предстоит решать задачу, где на протяжении месяца пытаются фактически детей, и ему надо как-то об этом написать. Он умалчивает об этом. Он говорит: «Мучения, которым их подвергали, были за гранью человеческого ума».** Он уходит от очень многого, и для того, чтобы написать историю «Молодой гвардии», ему приходится писать такой возвышенный поэтический эпос. От грубой реальности, от ощущения страшного сиротства, которое остаётся у людей в оккупированном Краснодаре, от этого он уходит. Отчаяния людей, которые покидают свою землю, у него тоже нет. Мук растоптанной любви, любви родительской, любви юношеской тоже у него нет. Он на всё это намекает, но обо всём этом говорит не прямо, а через множество лирических отступлений или страшных, наоборот, картин немецкого морального разложения, появляется выдуманный им чудовищный герой унтер Фенбонг, появляется очень сильно написанная сцена, где унтер Фенбонг, который никогда не моется, единственный раз моется. А не моется он никогда потому, что он весь перемотан такой портупеей, и там в каждой ячейке золотые зубы, которые он украл у пленных, цепочки, которые он выкрал из домов. Этот страшный образ завоевателя, хотя и он тоже написан гиперболизированно, но страницы сильные, и прямо воняет. А по большому счёту Фадеев не был заинтересован в том, чтобы

писать реалистическую книгу. И поэтому реалистического романа о «Молодой гвардии», о том, что же всё-таки это было, у нас нет до сих пор, хотя многие участники «Молодой гвардии», Валя Борц например, они дожили до 80-х годов, до 70-х точно.

**Самое страшное, что, собственно, в романе Фадеева так и не отражено, мы так и не понимаем по-настоящему, как жила и как работала эта организация. Большой правды о ней не написано. Есть несколько документальных повестей, которые во многом проясняют и уточняют фадеевский роман. Но масштабной книги об этой организации до сих пор нет, а она могла бы быть необычайно интересной, необычайно достоверной. И взять хотя бы Улю Громову, которая, наверное, одна из самых обаятельных женщин не только в русской литературе, но и в русской действительности, поразительно мужественная эта железная красавица с потрясающими её дневниками и письмами, а подлинными дневниками он пользовался. Правда не написана, а вместо этой правды перед нами такая оратория. Я думаю, что виноваты не только обстоятельства времени. Виновата художественная особенность и какие-то таланты Фадеева, потому что он был по природе своей человек более склонный к лирике, нежели к реализму.**

Имеет ли смысл сегодня читать и перечитывать «Молодую гвардию»? Наверное, по трём причинам имеет. Во-первых, всё-таки там очень много правды и очень много точных деталей, касающихся облика этих героев: Сергей Тюленин — грандиозный совершенно персонаж, Кошевой, конечно, выдуман целиком, и он руководителем организации не был, но написан он необычайно обаятельно. Следует это читать, наверное, хотя бы как основу, литературную основу действительно великого фильма. Во-вторых, имеет смысл читать этот роман как замечательный документ эпохи, эпохи, когда автор мучительно борется с тенденцией, потому что все эпизоды, где действует партийное начальство, особенно эпизод драки во время допроса, они дышат чудовищной фальшью, притом что человек очень старается. И третий аспект, который мне кажется важным. Страшную вещь приходится говорить. Мы же писателя

Фадеева, в общем, не знаем совершенно. Мы знаем, что он застрелился, мы знаем, что он оставил перед этим разоблачительное, очень сильное письмо, мы знаем, что он спивался, но каким он был писателем — мы не знаем. Для того чтобы увидеть, как мучительно борется с собой талантливый писатель Фадеев, этот роман перечитывать стоит. Конечно, это очень большая неудача, что самая патетическая и в каком-то смысле самая изнасилованная вещь Фадеева — вторая редакция «Молодой гвардии» — стала самой знаменитой его книгой. Но всё равно какие-то куски этого романа свидетельствуют о том, что он был незаурядный литератор. И подумать о том, как советская власть загубила, и не только советская власть, а и служба загубила очень хорошего человека, в общем, — это, наверное, ещё один повод задуматься, выбирая судьбу. Какие бы лестные варианты нам ни представлялись, помните о том, что случилось с Фадеевым, помните, что это может случиться и с вами.

Да, тут поступает вопрос: как я отношусь к попыткам ремейка «Молодой гвардии», которые предпринимались неоднократно в 2000-е годы и, в частности, был совершенно чудовищный роман, рассказывающий о «Молодой гвардии» в наше время.

Там какая-то попытка, я не знаю, кто они там были, но там имеется в виду, что очередное нашествие на прекрасную нашу Родину и они такие молодые сопротивленцы нового времени. Но это было что-то совершенно постыдное, и я считаю, что это должно быть просто пусть не уголовно, но рублём наказуемое. Нельзя посягать на уже написанную вещь.

Но где сияет действительно дыра, о чём я уже говорил, что действительно следовало бы сделать. **Следовало бы, конечно, «Молодую гвардию», историю этой организации заново переписать.** Я не очень представляю себе, какой мощи должен быть писатель, чтобы написать о ней всю правду, и сколько он должен провести в архивах, распутывая многоступенчатую ложь, но думаю, что такая книга могла бы стать событием года.

Пять этапов русской литературы XX века —  
от Серебряного века до застоя девяностых

**Мы** пересекаем экватор и говорим о пятидесяти первых годах и следующих пятидесяти годах советской литературы, о литературе XX века и об основных тенденциях, которые мы успели отразить пока очень приблизительно. С высоты вот этого пятидесятилетия нам предстоит спуск уже дальше с этого холма, спуск в сторону явного увядания советского проекта, а постсоветский оказался ничем не лучше. С этой высоты я попытаюсь просто обозреть, каким образом русская литература связана с русской историей. Вот эти связи историко-литературные нам и важно сейчас проследить.

Русская литература совершенно чётко в XX веке делится на пять этапов. Первый этап, условно говоря, с 1894 года по 1929-й, со сборника «Русские символисты» до разгрома обэриутов, это Серебряный век. Серебряный век — это тот период русского модерна, который, в общем, составляет славу русской культуры до сих пор. Очень дорого торгуется на аукционах, очень престижен для изучения. До сих пор главные персонажи в диапазоне от Блока до Михаила Кузмина становятся объектом словистских конференций. В общем, эта литература — наш золотой запас. Исторически это период, который более всего может быть сравнён, наверное, и с теплицей, страшно перегретой теплицей, из гаршинской «Attalea princeps», где пальма может, конечно, пробить крышу, но этой же ценой она и погибнет сразу. Это теплица русского застоя.



Говорят, по плодам их узнаете их. И для России застой — самое тяжёлое, самое депрессивное и самое плодотворное время, потому что в это время в русской литературе работают великие критики и великие религиозные мыслители, и великие поэты, очень недурные прозаики. В общем, работает в это время в русской литературе на полную катушку целая плеяда блистательных умов. Им жить невыносимо, они страдают от реакции, и эта русская реакция плоть и кость наша, как говорит в это время Мережковский. Но возможен ли был Мережковский в другое время? С таким напряжением отчаяния, с таким напряжением мысли. Большой вопрос.

В это время плеяда недурных литературных критиков, включая Ленина, который всё-таки пишет о литературе очень неплохо, вся эта славная публика, хотя и нечеловечески страдает от прессинга и прекрасно понимает, что нет перспектив, но тем не менее они созидают замечательные тексты. А замечательность этих текстов обеспечена колоссальным разрывом между уровнем русской политической жизни и уровнем русской культуры. Вялый, паршивенький базис, по-марксистски говоря, и огромная, разросшаяся, в конце концов задушившая его надстройка.

Дальше наступает **второй период**, необычайно интересный, **период двадцатых годов**, когда русская литература переживает сразу два противоположных процесса — с одной стороны, это, конечно, колоссальное упрощение, и в этом смысле да, наверное, деградация, а с другой стороны, это страстное, бурное, удивительно пышное развитие. Развитие это всё, положим, заканчивается к 1923 году, когда замолкает надолго Ахматова, уходит от серьёзной лирики Маяковский, а Гумилёва уже расстреляли, а Мандельштам с 1923-й по 1928 год вообще ничего не пишет, а Есенин через два года повесится, а до этого будет распадаться, а Хлебников уже умер, а Пастернак переходит на эпическую поэзию, которая ему совершенно не даётся. Но тем не менее до 1923 года русская литература переживает довольно серьёзный взрыв. А какие-то остатки этого взрыва, какие-то остатки этой великолепной радиации, кото-

“

Русская литература совершенно чётко в XX веке делится на пять этапов. Первый этап — это Серебряный век. Серебряный век — это тот период русского модерна, который, в общем, составляет славу русской культуры до сих пор.

”

рая вдруг как-то пролилась на нас с неба, они ощущаются вплоть до начала тридцатых.

Отличительная черта всех эпопей, тогда начатых, — это то, что они стремительно начинаются и потом постепенно увязают. Классический пример — это «Тихий Дон». Первые два тома — это два года, третий — четыре года пишется и ещё два года пробивается в печать. Четвёртый — до 1940 года занимает у автора работа над ним. То есть всё большее увязание, всё большее замедление. Так и у Горького с «Жизнью Клима Самгина»: первые три тома — за три года, а дальше он и в 1936 году не сумел закончить его. Эпический замысел увязает постепенно в страшной колее эпохи. Так было и у Федина с трилогией, так было и у Леонова с «Пирамидой», которую он начал и стремительно написал в 1938 году, а напечатал в 1995-м, за три месяца до смерти. То есть мы наглядно наблюдаем увядание импульса, его постепенную потерю. Но тем не менее радиация двадцатых годов длилась в русской литературе очень долго.

На запасе этой радиации работали Светлов, Берггольц, в каком-то смысле Твардовский, и, конечно, всё поколение ифлийцев, которое родилось в 1919–1920 годах, оно тоже знало двадцатые годы, оно было заряжено памятью о них. И поэтому послевоенная советская литература, конечно, во многих отношениях носительница вот этого импульса. Поэтому Светлов приветствовал Окуджаву, поэтому Ахматова приветствовала Бродского. Шестидесятники от людей десятых — двадцатых годов получили своё благословение.

**Дальше в русской литературе наступает, конечно, чудовищный период тридцатых—пятидесятых, период железобетонный, каменный, во время которого очень коротким просветом становится война.** Просветом потому, что в это время в литературу, например, возвращается выгнанный из неё Андрей Платонов, потому что в это время широко печатается практически вытесненный из литературы Гроссман, потому что в это время становится писателем до этого работавший журналистом блистательный Александр Шаров, главный сказочник шестидесятых—семидесятых, кстати, автор пронзительнейших повестей о войне.

То есть в это время можно немножко вздохнуть, в это время даже Алексей Толстой, который так долго писал официозные сочинения, пишет свои блистательные «Рассказы Ивана Сударева», в которых, между прочим, сказано очень много правды, и, во всяком случае, высказано довольно много удивительных парадоксов. Короче, это время какой-то относительной, не скажу либерализации, но это время, когда начальство перестало лезть в литературу, оно решало проблемы собственного выживания, ему стало немножко не до словесности. Так что среди этого железобетона есть лакуна 41–45.

Очень странно, что **самая страшная война в истории человечества в советской истории воспринимается как время идеологического послабления, но это так. Пастернак пишет, что война очистила воздух.** Почему? В каком смысле? Да потому, что сбылось пророчество Ахматовой из «Поэмы без героя»: война вернёт миру какое-то представление о нравственности. Ведь война возникает как следствие накопившейся безнравственности. Почему сегодня так многие мечтают о войне, так ждут войны? Это кощунственно, конечно, звучит, но люди думают, что накопившаяся волна мерзости, этот гнойник должен как-то вскрыться.

Эта всеобщая взаимная травля, доносительство, выслеживание, страшно же открыть интернет, какие волны просто дерьма ходят по нашей жизни. И многие уверены, что уже ничто, кроме войны, не вернёт людям память о морали. И все вспомнят, что нехорошо предавать, нехорошо клеветать, нехорошо мучить родителей или детей. В общем, вернутся какие-то базовые ценности. Война их действительно вернула, но реализация этих ценностей в литературе наступила с огромной отсрочкой. После чудовищной железобетонной фальши тридцатых, сороковых, пятидесятых годов, только начиная, пожалуй, с 1954–1955-го в литературу возвращается некоторая свобода.

Оттепелей, как вы понимаете, было две. Первая закончилась в 1958-м разгромом Венгрии и травлей Пастернака. Вторая началась в 1960 году, когда Хрущёву надо было повалить так называемую

антипартийную группу, как-то расправиться со сталинистами, и он кратковременно привлёк на свою сторону интеллигенцию. Так начался, в общем, самый плодотворный, четвёртый период русской литературной истории, это 1961–1968 годы, условно говоря.

Есть, конечно, отдельная, мы будем о ней подробно говорить, отдельная волна первой оттепели, когда главным прозаиком был Тендряков, а главным поэтом — Мартынов. Это правда, но полуправда, и ещё очень половинчатая. Появившийся тогда же Слуцкий, всё-таки он уже человек более поздних шестидесятых, потому что шедевры свои он написал позже. А вот Мартынов — это именно такая лирика, очень качественная, но пустоватая. Тендряков — это писатель, конечно, глубоких и интересных нравственных конфликтов, но по большому счёту искусственных, потому что эти конфликты все смоделированы, выморочены из советской реальности, а объяснить, почему она вымороченная, он не мог до самых последних своих произведений, он всегда ставит читателя и автора, самого себя, перед очень жёстким моральным выбором, но этот выбор чаще всего искусственный, потому что условия, в которых он задан, — больные, вымороченные условия, как у Чернышевского, грязь здоровая и грязь больная. Конечно, Тендряков не заменит никак серьёзных писателей шестидесятых, таких как Трифонов, Аксёнов, Стругацкие, и таких, как Солженицын, которого почему-то рассматривают обычно вне этого контекста, а ведь в шестидесятые годы Солженицын ещё советский писатель, хотя его книги в основном ходят по рукам.

Вот этот период оттепели, когда сразу новый уровень правды задан не напечатанными, но ходящими по рукам рассказами Шаламова, напечатанным «Одним днём Ивана Денисовича», напечатанным «Обменом» Трифонова. Это уровень удивительной творческой свободы. Но, к сожалению, это длилось совсем недолго.

И наступил период застоя, или второго Серебряного века. Это пятый период советской истории, о котором мы можем говорить применительно, пожалуй, до года 1995-го, до тех времён, когда Сорокин и Пелевин, взявшись за руки, похоронили советскую литературу.

“

То, что мы наблюдали в советское время, в семидесятые, этот пятый, интереснейший, на мой взгляд, этап советской жизни, он характеризуется высокой сложностью. А для меня, вообще говоря, сложность и есть синоним свободы.

”

А советская литература, конечно, не похоронилась. Она осталась, она продолжается, она, вопреки статье Венедикта Ерофеева, продолжает оставаться живее всех живых, но в общем проект был закончен. И теперь мы его рассматриваем скорее уже в аспекте музейном.

То, что мы наблюдали в советское время, в семидесятые, этот пятый, интереснейший, на мой взгляд, этап советской жизни, он характеризуется высокой сложностью. А для меня, вообще говоря, сложность и есть синоним свободы. Это было очень многоступенчатое, очень разнообразное издание, в щели которого можно было забиться, а в коридорах и лабиринтах которого можно было потеряться.

Сегодня мы имеем дело с местом голым и плоским, на котором во время обстрела не окопаться, земля там каменная. А вот в семидесятые годы у нас могли существовать отец и сын Тарковские, братья Стругацкие, братья Михалковы, я уж не говорю о Трифонове, Аксёнове, даже Юлиане Семёнове, даже Пикуле, который тоже существует в эту же эпоху. Они тогда казались паралитературой, а сегодня кажутся, на фоне нынешней прозы, почти академиками. И поэтому последние годы XX века — это годы унижительного распада, среди которого есть какие-то ростки нового, но они пока незаметны. Незаметны они и до сих пор.

Мы вступаем в разговор об эпохе распада, но не надо забывать, что в истории России распад всегда время самое творческое и самое плодотворное.

הרשות לקליטה עליה בחיפה  
רח'י.ל. פרץ 20, חיפה  
סיפרייה  
11589 מס' \_\_\_\_\_

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Литературно-художественное издание

**Быков Дмитрий Львович**

**ВРЕМЯ ПОТряСЕНИЙ. 1900–1950 гг.**

Ответственный редактор *Э. Сяляхова*  
Литературный редактор *Т. Дегтярёва*  
Выпускающий редактор *А. Лавриненко*  
Младший редактор *А. Сергеева*  
Художественный редактор *С. Власов*  
Технический редактор *О. Лёвкин*  
Компьютерная верстка *А. Григорьев*  
Корректор *Н. Сикачева*

В коллаже на обложке использована фотография:  
© Павел Маркин / Интерпресс / Фото ИТАР-ТАСС.

**ООО «Издательство «Эксмо»**

123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru)

Өндiрушi: «ЭКМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу, Ресей, Зорге көшесi, 1 үй.

Тел.: 8 (495) 411-68-86.

Home page: [www.eksmo.ru](http://www.eksmo.ru) E-mail: [info@eksmo.ru](mailto:info@eksmo.ru).

Тауар белгiсi: «Эксмо»

**Интернет-магазин:** [www.book24.ru](http://www.book24.ru)

**Интернет-дукен:** [www.book24.kz](http://www.book24.kz)

Импортер в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Дистрибутор и представитель по приему претензий на продукцию,

в Республике Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»

Қазақстан Республикасында дистрибутор және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС.

Алматы қ., Домбровский көш., 3-а, литер Б, офис 1.

Тел.: 8 (727) 251-59-90/91/92; E-mail: [RDC-Almaty@eksmo.kz](mailto:RDC-Almaty@eksmo.kz)

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Сертификация туралы ақпарат сайтта: [www.eksmo.ru/certification](http://www.eksmo.ru/certification)

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ о техническом регулировании можно получить на сайте Издательства «Эксмо» [www.eksmo.ru/certification](http://www.eksmo.ru/certification)

Өндiрген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған

Подписано в печать 19.07.2018. Формат 70×90<sup>1/16</sup>.  
Гарнитура «Charter». Печать офсетная. Усл. печ. л. 39,67.

Доп. тираж 4000 экз. Заказ № 4596.

Отпечатано в ООО «Тульская типография».

300026, г. Тула, пр. Ленина, 109.

OCR Давид Титиевский, март 2021 г., Хайфа

ISBN 978-5-04-093132-3



9 785040 931323 >





В электронном виде от издательства вы можете

скачать на [www.litres.ru](http://www.litres.ru)

**ЛитРес:**  
ОДИН КЛИК ДО КНИГ



Оптовая торговля книгами «Эксмо»:  
ООО «ТД «Эксмо». 142700, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное,  
Белокаменное ш., д. 1, многоканальный тел.: 411-50-74.  
E-mail: [reception@eksmo-sale.ru](mailto:reception@eksmo-sale.ru)

По вопросам приобретения книг «Эксмо» зарубежными оптовыми  
покупателями обращаться в отдел зарубежных продаж ТД «Эксмо»  
E-mail: [international@eksmo-sale.ru](mailto:international@eksmo-sale.ru)

*International Sales: International wholesale customers should contact  
Foreign Sales Department of Trading House «Eksmo» for their orders.  
international@eksmo-sale.ru*

По вопросам заказа книг корпоративным клиентам, в том числе в специальном  
оформлении, обращаться по тел.: +7 (495) 411-68-59, доб. 2261.  
E-mail: [ivanova.ey@eksmo.ru](mailto:ivanova.ey@eksmo.ru)

Оптовая торговля бумажно-беловыми  
и канцелярскими товарами для школы и офиса «Канц-Эксмо»:  
Компания «Канц-Эксмо». 142702, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное-2,  
Белокаменное ш., д. 1, а/я 5. Тел./факс +7 (495) 745-28-87 (многоканальный).  
e-mail: [kanco@eksmo-sale.ru](mailto:kanco@eksmo-sale.ru), сайт: [www.kanco-sale.ru](http://www.kanco-sale.ru)

**В Санкт-Петербурге:** в магазине «Парк Культуры и Чтения БУКВОЕД», Невский пр-т, д. 46.  
Тел.: +7 (812) 601-0-601, [www.bookvoed.ru](http://www.bookvoed.ru)

*Полный ассортимент книг издательства «Эксмо» для оптовых покупателей:*

**Москва.** ООО «Торговый Дом «Эксмо». Адрес: 142701, Московская область, Ленинский р-н,  
г. Видное, Белокаменное шоссе, д. 1. Телефон: +7 (495) 411-50-74. E-mail: [reception@eksmo-sale.ru](mailto:reception@eksmo-sale.ru)

**Нижний Новгород.** Филиал «Торгового Дома «Эксмо» в Нижнем Новгороде. Адрес: 603094,  
г. Нижний Новгород, ул. Карпинского, д. 29, бизнес-парк «Грин Плаза».  
Телефон: +7 (831) 216-15-91 (92, 93, 94). E-mail: [reception@eksmonn.ru](mailto:reception@eksmonn.ru)

**Санкт-Петербург.** ООО «СЗКО». Адрес: 192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны,  
д. 84, лит. «Е». Телефон: +7 (812) 365-46-03 / 04. E-mail: [server@szko.ru](mailto:server@szko.ru)

**Екатеринбург.** Филиал ООО «Издательство Эксмо» в г. Екатеринбург. Адрес: 620024,  
г. Екатеринбург, ул. Новинская, д. 2ш. Телефон: +7 (343) 272-72-01 (02/03/04/05/06/08).  
E-mail: [petrova.ea@ekat.eksmo.ru](mailto:petrova.ea@ekat.eksmo.ru)

**Самара.** Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Самаре.  
Адрес: 443052, г. Самара, пр-т Кирова, д. 75/1, лит. «Е».  
Телефон: +7 (846) 207-55-50. E-mail: [RDC-samara@mail.ru](mailto:RDC-samara@mail.ru)

**Ростов-на-Дону.** Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Ростове-на-Дону. Адрес: 344023,  
г. Ростов-на-Дону, ул. Страны Советов, д. 44 А. Телефон: +7 (863) 303-62-10. E-mail: [info@rnd.eksmo.ru](mailto:info@rnd.eksmo.ru)

Центр оптово-розничных продаж Cash&Carry в г. Ростове-на-Дону. Адрес: 344023,  
г. Ростов-на-Дону, ул. Страны Советов, д. 44 В. Телефон: (863) 303-62-10.

Режим работы с 9-00 до 19-00. E-mail: [rostov.mag@rnd.eksmo.ru](mailto:rostov.mag@rnd.eksmo.ru)

**Новосибирск.** Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Новосибирске. Адрес: 630015,  
г. Новосибирск, Комбинатский пер., д. 3. Телефон: +7 (383) 289-91-42. E-mail: [eksmo-nsk@yandex.ru](mailto:eksmo-nsk@yandex.ru)

**Хабаровск.** Обособленное подразделение в г. Хабаровске. Адрес: 680000, г. Хабаровск,  
пер. Дзержинского, д. 24, литера Б, офис 1. Телефон: +7 (4212) 910-120. E-mail: [eksmo-khv@mail.ru](mailto:eksmo-khv@mail.ru)

**Тюмень.** Филиал ООО «Издательство «Эксмо» в г. Тюмени.

Центр оптово-розничных продаж Cash&Carry в г. Тюмени.  
Адрес: 625022, г. Тюмень, ул. Алябашевская, д. 9А (ТЦ Перестройка +)  
Телефон: +7 (3452) 21-53-96/ 97/ 98. E-mail: [eksmo-tumen@mail.ru](mailto:eksmo-tumen@mail.ru)

**Краснодар.** ООО «Издательство «Эксмо» Обособленное подразделение в г. Краснодаре

Центр оптово-розничных продаж Cash&Carry в г. Краснодаре  
Адрес: 350018, г. Краснодар, ул. Сормовская, д. 7, лит. «Г». Телефон: (861) 234-43-01(02).

**Республика Беларусь.** ООО «ЭКСМО АСТ Си энд Си» - Центр оптово-розничных продаж  
Cash&Carry в г. Минске. Адрес: 220014, Республика Беларусь, г. Минск,  
пр-т Жукова, д. 44, пом. 1-17, ТЦ «Outlet». Телефон: +375 17 251-40-23, +375 44 581-81-92.

Режим работы: с 10-00 до 22-00. E-mail: [eksmoast@yandex.by](mailto:eksmoast@yandex.by)

**Казахстан.** РДЦ Алматы. Адрес: 050039, г. Алматы, ул. Домбровскийого, д. 3-А-.

Телефон: +7 (727) 251-59-90 (91, 92). E-mail: [RDC\\_Almaty@eksmo.kz](mailto:RDC_Almaty@eksmo.kz)

Интернет-магазин: [www.book24.kz](http://www.book24.kz)

**Украина.** ООО «Форс Украина». Адрес: 04073 г. Киев, ул. Вербова, д. 17а.

Телефон: +38 (044) 290-99-44. E-mail: [sales@forsukraine.com](mailto:sales@forsukraine.com)

**Полный ассортимент продукции Издательства «Эксмо» можно приобрести в книжных  
магазинах «Читай-город» и заказать в интернет-магазине [www.chitai-gorod.ru](http://www.chitai-gorod.ru).  
Телефон единой справочной службы 8 (800) 444 8 444. Звонок по России бесплатный.**

Интернет-магазин ООО «Издательство «Эксмо»  
[www.book24.ru](http://www.book24.ru)

Розничная продажа книг с доставкой по всему миру.  
Тел.: +7 (495) 745-89-14. E-mail: [imarket@eksmo-sale.ru](mailto:imarket@eksmo-sale.ru)



Эта книга – первая часть двухтомника, посвящённого русской литературе двадцатого века. Каждая глава – страница истории глазами писателей и поэтов, ставших свидетелями главных событий эпохи, в которой им довелось жить и творить.

В первый том вошли лекции о произведениях таких выдающихся личностей, как Чехов, Горький, Маяковский, Есенин, Платонов, Набоков и другие.

Дмитрий Быков будто возвращает нас в тот год, в котором была создана та или иная книга.

Книга создана по мотивам популярной программы «Сто лекций с Дмитрием Быковым».

---

«Это не просто книга, а результат совместной работы Дмитрия Быкова и телеканала Дождь. Когда Дмитрий рассказал нам идею «Ста лекций» это звучало настолько круто, что мы просто не могли её не поддержать. Больше двух лет ровно один раз в неделю Быков читал нашим зрителям лекции, постепенно двигаясь из прошлого в настоящее. Каждая глава – не просто разговор о книге, это программа, которую любой из вас может посмотреть на нашем сайте [tvrain.ru](http://tvrain.ru) В итоге проект получился настолько интересным, что мы решили поделиться им со всеми, кто любит литературу».

**НАТАЛЬЯ СИНДЕЕВА,**  
генеральный директор телеканала Дождь

ISBN 978-5-04-093132-3



9 785040 931323 >



«Куприн — это первая попытка объективно взглянуть на царскую армию».

«Мир Бабеля — это мир, в котором власть Отца кончилась, а власть Христа не началась».

«По Набокову, самое страшное — это не тоталитаризм, с тоталитаризмом можно бороться. Самое страшное — это иссякание смысла, это мир, в котором ничто ничего не значит, всё равно всему. Это мир торжествующей тупости».

Для того чтобы просто оставаться человеком в XX веке, нужно колоссальное, сверхчеловеческое усилие.

Эта книга – первая часть двухтомника, посвящённого русской литературе двадцатого века. Каждая глава – страница истории глазами писателей и поэтов, ставших свидетелями главных событий эпохи, в которой им довелось жить и творить.

В первый том вошли лекции о произведениях таких выдающихся личностей, как Чехов, Горький, Маяковский, Есенин, Платонов, Набоков и другие.

Дмитрий Быков будто возвращает нас в тот год, в котором была создана та или иная книга.

Книга создана по мотивам популярной программы «Сто лекций с Дмитрием Быковым».

«Это не просто книга, а результат совместной работы Дмитрия Быкова и телеканала Дождь. Когда Дмитрий рассказал нам идею «Ста лекций» это звучало настолько круто, что мы просто не могли её не поддержать. Больше двух лет ровно один раз в неделю Быков читал нашим зрителям лекции, постепенно двигаясь из прошлого в настоящее. Каждая глава – не просто разговор о книге, это программа, которую любой из вас может посмотреть на нашем сайте [tvrain.ru](http://tvrain.ru). В итоге проект получился настолько интересным, что мы решили поделиться им со всеми, кто любит литературу».

НАТАЛЬЯ СИНДЕВА,  
директор телеканала Дождь

ISBN 978-5-04-093132-3



9 785040 931323 >



ДМИТРИЙ  
ВРЕМЯ ПОТЯСЕНИЙ  
БЫКОВ

1900–1950 гг.

100  
ЛЕКЦИЙ  
О РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ  
XX ВЕКА

ТЕЛЕКАНАЛ  
ДО///ДЬ  
LIVE

# ДМИТРИЙ БЫКОВ

БАБЕЛЬ  
ЕО  
ПЕТР  
ЧЕСЕНИН  
ХО  
БРЮСОВ  
ЦВЕТАЕВА  
ОВ  
В  
ЗОЩЕНКО  
БЕЛЫЙ  
КЕДРИН  
О  
ГУМИЛЕВ  
М  
ПАСТЕРНАК  
О  
ЯКОВ  
Б  
КУЗМИН  
ОВ  
И  
АН  
И  
ЕН  
С  
КАТАЕВ  
ДЕ  
И  
С  
ИЛЬФ  
М  
О  
Ш  
ТА  
М  
КИРШОН  
О  
М  
ПЛАТОНОВ  
ЕО  
НОВ



100

ЛЕКЦИЙ  
О РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ  
XX ВЕКА

## ВРЕМЯ ПОТЯСЕНИЙ

1900–1950 гг.

«Леонид Андреев пусть не главный, но самый типичный писатель двадцатого века: он всё чувствует, всё понимает, всё может назвать и ничего не может преодолеть».

«Культовая книга, вообще говоря, не обязана быть хорошей, она даже не обязана быть великой».

«Брюсов — поэт всегда предощаваемой расплаты, великих потрясений».

«Конечно, русская революция была для кого-то радостью, для кого-то торжеством, это в любом случае великое событие. Но понял он главное — Россия-то кончилась. То, что будет потом, это не Россия».