

М. В. В. П. П. П. Р. Р. Р.

SNO-ISLE LIBRARIES - 2008



3 9067 04820236 4

В. В. В. П. П. П. Р. Р. Р.

В. В. В. П. П. П. Р. Р. Р.



ПЕРПЕНДИКУЛЯР



INTL-RUS
891.709
VELLER

М. В Е Л Л Е Р

ПЕРПЕНДИКУЛЯР

асТ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА

УДК 821.161.1
ББК 84 (2Рос=Рус)6
В27

Подписано в печать 03.06.08. Формат 84×108 $\frac{1}{32}$.
Усл. печ. л. 18,48. Тираж 70 000 экз. (1—2 заводы — 55 000 экз.)
Заказ №4824141

Новая книга Михаила Веллера удивительно легким и ироничным разговорным языком увлекательно повествует о неожиданных вещах. Любовные похождения знаменитостей, судьбы великих писателей, ниспровержение кумиров и крушение авторитетов — автор впервые делится с российскими читателями мыслями, высказанными в разных столицах мира.

ISBN 978-5-17-049887-1 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 978-5-9713-7448-0 (ООО «Издательство «АСТ МОСКВА»)

© М. Веллер, 2008

© ООО «Издательство «АСТ МОСКВА», 2008

А говорить не по бумаж-
ке, дабы дурасть каждого
видна была, повелел Государь
Петр Алексеевич.

Стиль - это нужное слово
на нужном месте, сказал
Джонатан Свифт.

Все слова в едином в
этой книге остались на тех
местах, где они стояли в
устной речи.

Это, может быть, немощитель-
ные речи, но их задачей было
сказать правду так, чтобы её
слушали.

Легко и сладостно говорить
правду в лицо королю, сказали
Стружачкине.



*Лекция,
прочитанная в университете Турина,
Италия, в 1990 г.*

РУССКАЯ КЛАССИКА КАК АПОКРИФ

Когда-то, давно-давно, в общежитии филологического факультета Ленинградского университета, будучи студентами-первокурсниками, мы впервые читали невесть как и кому в руки попавшие литературные анекдоты Хармса. А отчасти, может быть, и не Хармса, а Хармсу лишь приписывавшиеся. Ну, люди литературные эти истории знают давно... А поскольку мы-то были филологи-русисты 18 лет от роду, и читали это впервые, то нам было особенно весело и интересно. Кто не знает, эти анекдоты такого полу-абстрактного юмористического характера основаны на том, что у каждого героя русской классики есть свои черта. Например, кто-то все время падает, кто-то все время избиваем, кто-то все время пьет, кто-то все время любит детей...

Например, Лев Николаевич Толстой очень любил детей. Бывало наведут ему полную комнату, а ему все мало. «Еще, — кричит, — еще!»

Или: Лев Николаевич Толстой очень любил детей. Бывает поймает кого в коридоре — и ну гладить по головке, пока не позовут к обеду.

Или: Лев Николаевич Толстой очень любил играть на балалайке. Ну и еще, конечно, детей. Бывало пишет «Войну и мир», а сам всю страницу думает: «Трень-дебедень-дебедень-бедень!»

Или: Лев Николаевич Толстой однажды написал детские стихи. Приходит к жене и говорит: «Знаешь, Софьюшка, а я вот детские стихи написал. Вот почитай-ка! Правда же, не хуже чем у Пушкина?». А сам дубину-то за спиной держит. Прочитала она и говорит: «Ну что ты, Левушка, конечно же, у Пушкина лучше». Тут он тр-рах ее дубиной по голове! И с тех пор во всем полагался на ее литературный вкус.

Ну вот и про остальных героев анекдоты примерно такие же. И вот мы, студенты, вдоволь навеселившись над этими анекдотами, идем гулять по Невскому проспекту. И проходим мимо елисеевского гастронома. В том же здании — театр Акимова. А на углу такая будочка «Союзпечати», и там торгуют газетами и всякими фотографиями артистов. И в самом уголку этой стеклянной витрины — маленькие фотографии классиков русской литературы. Льва Толстого, который любил детей. Пушкина, который всегда опаздывал. Тургенева, который всего боялся и уезжал в Баден-Баден. Гоголя, который падал с лавки. И так далее.

И мы начинаем, все из себя помня эти анекдоты, час назад прочитанные, тыкать пальцами в фотографии почтенных классиков и хохотать совершенно как сумасшедшие. И прохожие, интеллигентные, культурные ленинградцы, смотрят на нас с негодованием праведным! Какие глумливые юнцы, которые тычут пальцами в светочей русской литературы, и при этом топают

ногами, держатся за животы, взвизгивают и утирают слезы!..

Вот это старое воспоминание можно считать чем-то вроде не то эпиграфа, не то посвящения, не то преамбулы к тому, о чем мы с вами будем говорить сегодня. То есть будем мы говорить о русской классике немного не с той стороны.

Почему и зачем это, на мой взгляд, вообще это нужно?

В свое-то время, ну, допустим, в XIX веке, в начале XX века господствовала исключительно та точка зрения, что о писателе, об эпохе, о происходящих политических событиях, вообще о жизни — исследователь должен знать. Потому что ну как же не знать, что это была за жизнь — вот об этом писалось. Ну, и в результате литературоведение превратилось в совершеннейший пересказ, вот в такое комментированное чтение: что поскольку автор был из такого-то сословия, и поскольку происходило то-то и то-то, то это, видите, как он написал — это означает... и прочее, и прочее. Один считал так, другой считал эдак.

И вот стало формироваться в городе Петербурге, (с 14-го года — Петрограде), и сформировалось уже окончательно в 20-е годы Общество поэтического языка. ОПОЯЗ. Некогда очень известная и в литературном мире влиятельная организация. И достаточно сказать, что именно из этой петроградской школы ОПОЯЗа вышло практически все русское литературоведение XX века, все школы.

Значит. Что имели в виду опоязовцы: Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов и т.д. Эти светлые умы сказали: вы знаете, мы имеем литературный текст, а больше ничего нет. Что автор имел в виду? Как на него влияла его личная жизнь. На какие деньги он жил? Мы ни-

когда не узнаем в точности, поэтому исследовать надо текст, и танцевать надо от текста. Вот мы берем только текст — и начинаем его изучать.

Но сначала им сказали: как же так, формалисты! Формальная петроградская школа, это все не то — они рассматривают произведение в отрыве от всего, они танцевали именно от анализа слова, от поэтики произведения, а не от чего иного. Прошло время, их точка зрения стала господствующей, в частности в русском литературоведении; но, правда, не везде, в Советском Союзе она не стала господствующей, в Советском Союзе наоборот — процветала не то что вульгарно-социологическая, а как бы такая политико-идеологическая школа. Главное значит, какого социального происхождения автор и что он имел в виду в плане прогрессивного мировоззрения, а уже потом текст. Во всем остальном мире серьезные люди все-таки плясали от текста.

И доплясались они до того, что исследователь какого-то автора не имеет никакого представления ни об этом авторе, ни об этой эпохе, ни вообще ни о чем. Вот он вгрызся в этот текст и изучает его, не понимая, в каком измерении и в какой вселенной этот текст висит. Если кто-то из, простите, филологов-русистов — исследователей, занимается, допустим, перепиской Брюсова с Белым. Он знает все про переписку Брюсова с Белым. Какое письмо, когда отправлено, где запятая, где по-марки — с точностью до последнего знака! А вообще чем они там еще занимались, его не интересует, потому что тема его диссертации — это переписка Брюсова с Белым, а все остальное — совершенно не важно. Это очень важно!! Потому что в зависимости от контекста одно и то же произведение может трактоваться так — а может трактоваться эдак.

Примеры, которые многие, наверное, слышали — часто цитируемая в связи с историей гитлеровской Германией, с историей Третьего Рейха фраза: «Когда я слышу слово «культура», мой палец тянется к спуску моего браунинга». Имелось в виду, что нацисты ненавидят и уничтожают культуру. Это если мы возьмем, изучим фразу по отдельности — вот такой формальный подход к фразе. Ну, можно еще, конечно, сочетание фонем рассмотреть, но сейчас это выходит за границы нашей задачи.

А в границах задачи то, что пьесу эту написал когда-то способный молодой немецкий драматург Бальдур фон Ширах, еще до того, как он бросился играть в национал-социалистические игры, еще до того, естественно, как он стал предводителем гитлерюгенда, он был способный молодой человек из хорошей семьи и написал пьесу. Патриотическую пьесу: Германия была унижена. В Германии тогда практически все были патриоты. Хотя проявляли свой патриотизм немного по-разному.

И вот в этой пьесе — рассказ такой, как внутренней вставной новеллой, идет сцена, которую рассказывает главный герой. О том, как на дворе 20-го года нищета, голод, Германия опущена, много инвалидов, много сирот, предприятия стоят. И вот под Рождество, это такая антирождественская сказка, люди все-таки съезжаются в театр на спектакль. Они выходят из автомобилей, их жены запахивают шубки, они отряхивают с себя пушистый рождественский снежок, который сеется с вечернего неба, и говорят о том, что все-таки Германия не погибла, если еще жива ее культура, потому что вот спектакль, новая постановка интересного молодого режиссера, все-таки жизнь как-то продолжается. Культура показывает, что не все погибло, потому что наследственность культурная.

А рядом со входом мальчик лет десяти, озябший такой, в каком-то рванье, практически босиком, просит милостыню. Но милостыню просить нехорошо — при этом он как будто торгует спичками. Но они его просто не видят: они хорошо одеты, они хорошо выглядят, хорошо устроены, они идут на этот спектакль... И возвращаются с него, говоря: что не все еще потеряно, потому что культура — продолжает существовать! А мальчик-сирота, отец его погиб на Великой войне, за это время уже лежит замерзший, и над ним даже сугроб намело.

«Вот после этого, — рассказывает рассказчик, — когда я слышу слово «культура», мой палец тянется к спуску моего браунинга». Как вы понимаете, в зависимости от контекста фраза весьма заметно меняет свое значение.

Таким образом, мы начнем разговор о русской литературе и русских писателях золотого девятнадцатого века. О том, что там было на самом деле, а не в ограничениях мифов, которые дошли до нас.

Начнем, естественно, с Пушкина, потому что с кого же еще... В нашем представлении сегодня Пушкин — это наше все, как выразились давно в России. Пушкин — это номер первый в русской литературе. Пушкин — это великий гений. И, таким образом, значительная часть населения полагает, что у Пушкина, конечно же, гениальна каждая строка, потому что раз гений — значит, гениальна.

И здесь не лучший пример, с которым встречался в жизни я. Еду я по городу Ленинграду на частнике, то бишь на частном такси, на частной машине — человек подрабатывает извозом. Человек этот, как это говорят иногда, — лицо кавказской национальности. Я ему говорю, что ехать надо вот туда на Василеостровскую стрел-

ку, и вот там прямо, значит, Пушкидом. Я немного забыл, что не все обязаны знать, что такое Пушкидом. И он меня спросил, и я ему объяснил. Этот человек, с заметным акцентом говорящий по-русски, желая сделать приятное пассажиру, вступить в разговор, — свойски подмигивая, говорит, что: «Пушкин написал! Вот он 150 лет назад или когда там написал, и вот до сих пор сколько его изучают, а?» Я думаю, что он не читал Пушкина ни одной строки. Я не уверен, что он ходил в школу вообще. Тем паче не уверен, что в его школе были уроки русской литературы, тем паче не думаю, чтобы он на этих уроках что-нибудь читал. Может быть, слышал, в одно ухо вылетело, в другое влетело. Не важно. Ему известно, что у русских Пушкин — это их всё. Откуда он-то знает? Ну, ему сказали: есть такое мнение.

Так вот о мнениях. Потому что, если мы будем ограничиваться Пушкиным-мифом, мы будем повторять то, что незачем повторять — это все и так знают. Если мы захотим понять хоть что-то, что может быть знают не все, то желательно посмотреть, что там было на самом деле. Ну это все равно как врачу для изучения анатомии не надо ограничиваться знакомством с одетыми людьми, а люди нужны раздетые, и даже более того — люди отпрепарированные: чтоб можно было поглядеть, что у них внутри. Что у человека внутри — это иногда выглядит совершенно неаппетитно. Но если вы хотите разбираться в медицине, вы должны это знать. Так вот, если вы хотите разбираться в литературе, вы должны представлять себе, что такое писатель, которого читаете вы и хотите понимать. Вы можете его осуждать или не осуждать, превозносить или наоборот ниспровергать, но знать все-таки желательно, потому что только это знание поможет вам понять, что там было в его писаниях на самом деле.

Итак, Александр Сергеевич Пушкин в юные совсем еще года написал прекрасную романтическую поэму «Руслан и Людмила», и читающая публика восхитилась. И критики сказали, что действительно необыкновенно талантливый молодой человек, прекрасные стихи, ничуть не хуже, чем у Жуковского, а ведь он еще совсем мальчик — во что же он дальше разовьется. Пушкин так прекрасно начинал!

Потом произошла другая история. Пушкин начал писать «Евгения Онегина», уже будучи знаком читающей публике России. Публика пожалала плечами и спросила друг у друга, что это такое. Критики объяснили, что, кажется, они перехвалили юный талант, потому что они-то ожидали после «Руслана и Людмилы»..., а здесь какие-то весьма примитивные вирши, в которых ничего нет, никакого искусства, никакой красоты! Примитивный слог, примитивный лексикон, и в сущности даже не понятно, зачем это он такое стал писать; что, видимо, иссяк его талант. Нет, но вы послушайте: правил — заставил, занемог — не мог, это что, рифмы, что ли? И размер этот «так думал... повеса... на почтовых, всевышней волею Зевеса наследник всех своих родных...» та-та-та-та та-та та-та-та... ну что это за стихи такие, вы понимаете.

Прошло, однако, полтора года лет — и любому российскому школьнику полагается знать, что гений Пушкин написал гениальный роман в стихах «Евгений Онегин», где очевидно гениальна каждая строка. Черт возьми! Почему она стала гениальна? Правил — заставил, мог — не мог — недоумевают школьник, пытаюсь понять: где же здесь божественная поэзия? и не находя ее... А учительница, отягощенная высшим гуманитарным образованием, у него спрашивает: «А вот смотрите, вот здесь стихи, которые написал Ленский — «же-

ланый друг... любезный друг...» и т.д. «Быть может я гробницы сойду в таинственную сень... — это хорошие стихи или плохие?». И неискушенный пятиклассник напрягает свои мозги, но видит, что размер нормальный, рифма нормальная, слова такие красивые, и говорит, что да, по его мнению, стихи — очень хорошие. Но говорит это неуверенно — он чувствует какой-то подвох. А учительница ему говорит: «Э, нет. Это очень плохие стихи. Они примитивные, они напыщенные, они пошловаты, они какие-то неестественные. И вот Пушкин высмеивает такую поэзию». Но школьник недоумевает: да чего ее высмеивать-то? «А по-моему у Ленского даже слова лучше выходят чем у Онегина».

Значит. И по сегодня до пушкиноведов в основном (разумеется, за исключениями), в основном не доходит, что гениальность Пушкина сказалась вовсе не в том, что он в «Евгении Онегине» такого написал! такого наворотил! каждое слово — такое искусство! Нет. Потому что и в «Руслане и Людмиле» больше искусства и мастерства, и у Жуковского было больше искусства и мастерства. Не в этом дело. А в том, что у Пушкина хватило наглости, хватило прозрения, хватило интуитивного чувства: надо так писать стихи, примерно таким же языком, как люди разговаривают, — очень простым, очень ясным, очень чистым, очень легким.

Когда он написал «Евгения Онегина», то оказалось, что любой приличный поэт легко может подражать «Евгению Онегину», легко может писать подобные стихи, потому что этот размер, и этот ритм, и эта нехитрая очень рифма сплошь и рядом глагольная. Ни-какого труда для человека, владеющего сколько-то ремеслом виршеплетя, — ни-какого труда не составляют. Но вот сделать это первым! — вот для этого нужно было

быть гением. Точно так же как для любого человека, который владеет топором, владеет немного столярным, плотницким делом, в сущности изладить колесо особого труда не составит. Ну такое-то дерево, ну на огне его немного погнул, ну посмотрел один раз, как, понимаешь, там тележник это делает — и тоже сделал. Но человек, который придумал впервые колесо и применил его — вот это был гений всех времен и народов! Хотя сейчас нам его колесо покажется очень примитивным, потому что там нет пневматических шин, там нет подшипников, там очень много чего нет — но оно впервые покатилося: гений-то был он.

Точно так же после Пушкина в русской поэзии появилось много умелых, тонких, изощренных, блестящих поэтов. Но это он первый стал писать таким языком, что им можно было разговаривать. И вот в этом простом языке не нужно искать какой-то необыкновенной выразительности, какого-то необыкновенного блеска — не было там этого никогда. Ну, я надеюсь, что понятны мои слова: не в том гениальность, чтобы все блестело, а в том гениальность, чтобы было то, что надо. Это все равно что требовать от автомата Калашникова, чтобы он был инкрустирован стразами, чтобы там была какая-то золотая чеканка, чтобы он был отшлифован до ясного зеркального блеска. От автомата Калашникова этого не требуется. От него требуется, чтобы он стрелял в любых условиях. Все, остальное не важно.

Вот в этом отношении есть сходство. «Евгений Онегин» — это та поэзия, которая стала стрелять в любых условиях. И в порядке вот этого отрясения мифов, которые зачеканены в мозги, мы должны вообще посмотреть на Пушкина номер первый, потому — что...

Первое, с чего у меня начались когда-то вопросы по поводу светлого образа Пушкина — это... значит так:

его привез в Петербург поступать в лицей дядя Василий Львович. Отлично. И еще он очень любил свою няню. Ее звали Арина Родионовна — «выпьем с горя, где же кружка...» — стихи про нее. Прекрасно. А папу как звали?

Ну, это можно восстановить, поскольку Пушкин был внуком Ганнибала. А Ганнибала звали Абрам. А Пушкин был Сергеевич, Александр Сергеевич, — то, может быть, папу звали Сергей Абрамович. А еще какие у него были характерные черты? Погодите. А как звали маму?

Значит так. Как звали маму вы будете смотреть сами, я этого вам сейчас говорить не буду, вы это легко найдете хоть в Интернете, хоть в биографиях, — но факт тот, что: спросите-ка вы у российского советского школьника, как звали маму Пушкина? — Не знает он, как звали маму Пушкина! Мама здесь как бы вроде ни при чем. Ну, родила и родила... и ладно.

Так, теперь смотрите: а что там было у Пушкина насчет братьев, сестер? Кажется, у него был брат. Может быть, Левушка. А еще у него братья были? А сестры? А кто еще был?.. А в чем вообще дело?! Почему о дяде написано, няня как родная — а мама непонятно где?!

Теперь едем дальше. Мельком говорится в биографиях Пушкина, что в общем он был небогат и вечно нуждался в деньгах. Ну не был он магнатом. А еще говорится, вроде бы независимо от этого всего, что после того, как он окончил лицей и написал стихов и оду «Вольность», его сослали в Молдавию. В Кишинев его сослали. И такая глава была в учебниках: «Кишиневская ссылка», «Пушкин в ссылке в Молдавии».

Его что же, с жандармами сослали или по этапу? Или как-то еще, или с запретом жить в столицах? Видите ли в чем дело. Вот как в Советском Союзе моло-

дых специалистов распределяли на работу. То Пушкина распределили в Молдавию! Его взяли служить по Иностранному ведомству, в Иностранную коллегия. А поскольку места подходящего не было, поскольку что-то и с деньгами было плохо, и родители за него что-то не хлопотали, (а вообще непонятно, где они скрывались всю дорогу), — то ему место попало такое нерублевое: его кинули типа отрабатывать диплом за лицей на периферию. Его отправили в Молдавию.

Далее. Мне не удалось найти ни в одной биографии каких-то следов полезной деятельности Пушкина в Молдавии. То есть ощущение такое, что Пушкин в Молдавии делал следующие вещи:

1. Разумеется, писал гениальные стихи и вынашивал замыслы еще более гениальных произведений;

2. Поскольку Пушкин был всегда любим женщинами, с восторгом говорили все биографы, ну и сам, конечно, любил женщин, то он занимался тем, что был любим женщинами;

3. Ну, он там, может быть, немножко выпивал, ну тогда это было принято: шампанское, жженка...

4. Ну, может быть, он иногда во что-то играл, ну это было принято;

5. У него там дуэль чуть не случилась с одним офицером, — собственно, случилась, но потом они бросились друг другу в объятия.

Вообще получается, что это был немного такой скандальный молодой человек, любитель выпить, любитель сыграть, любитель пройтись по бабам. Еще он писал стихи. Вот, в сущности, и все, чем он занимался.

Вы знаете, это совсем не та ссылка, которая обычно представляется нам, то есть какой-то глухой угол, скучная жизнь, отсутствие женского общества, жандар-

мы там. Нет, ну что значит ссылка, в Молдавии люди жили!

Потом его отправили дальше. Его сослали на Черное море! Знаете, в России многие желали бы, чтобы их сослали на Черное море, но не всем это удается.

Сослали его непосредственно в Одессу. И в Одессе не то чтобы он где-нибудь там ночевал, как Диоген в бочке на берегу. Граф Воронцов его поселил в своем дворце. И не просто в своем дворце — это был какой-то прием по-чукотски, в том смысле по-чукотски, что граф, может быть, и не знал, что он предоставил Пушкину полное гостеприимство вплоть до собственной жены, но жена эта знала, и Пушкин тоже знал.

И когда читаешь какую-то биографию типа, что сразу у княгини Воронцовой Пушкин встретил понимание, он ей читал стихи, она там тоже ему что-то рассказывала и внимала. Они прекрасно понимали друг друга, и более того: несколько позднее у графини Воронцовой родилась дочь, по отзывам очень похожая на Пушкина; так что как-то можно думать...

Следующий абзац идет, от которого у человека неподготовленного, который любит Пушкина недостаточно, просто отваливается челюсть. Следующий абзац начинается так: «А вот с графом отношения у Пушкина не сложились». Очевидно, авторы хотели, чтобы граф так же, как и жена, любил Пушкина... ну и так далее, так далее, вы понимаете.

Однажды граф, обозленный тем, что, кажется, может получиться дочь, похожая на Пушкина, возникло такое подозрение, и вообще Пушкин у него ест, у него пьет, ездит в его экипаже, говорят спит с его женой, а про него в благодарность пишет известные стихи: «Пулумилорд, полуневежда, полуподлец...» и т.д. То есть поистине неблагодарный гость. Обозленный граф ко-

мандировал Пушкина на борьбу с саранчой. Это сейчас звучит смешно, а должен же в конце концов молодой чиновник хоть что-то делать общественно полезное кроме того, что он делал в доме графа.

Пушкин написал вместо отчета стихи весьма издательские: «Саранча летела, летела и села. Села, посидела и дальше полетела». После чего граф написал в Петербург слезную бумагу, чтобы этого паршивца убрали с глаз его долой и навсегда, потому что делать с ним нельзя ничего, к делу приспособить невозможно, и он вообще, граф, умывает руки. Тем более что Пушкин играет, затевает ссоры, вот его пристрелит кто-нибудь на дуэли, а граф потом отвечай. Короче говоря, Пушкина уволили со службы.

По службе он не тосковал, но зарплату выплачивать перестали. А вы знаете ли, поэт, который любит хорошо жить и привык получать зарплату, оказавшись без денег, впадает в какое-то очень затрудненное состояние. Он не понимает, как жить дальше.

И Пушкин поехал в свое родовое сельцо Михайловское. Мне не удалось прочитать, куда именно девалась из Михайловского вся пушкинская родня, когда Сашенька туда приехал. Но в музее-квартире Пушкина в Михайловском нет никаких следов, какого бы то ни было члена семьи, кроме самого Пушкина. Вот как будто они сбежали от него все, как будто их метлой вымело. Там жил Пушкин и редко-редко, раза два-три, к нему приезжали друзья. Всё.

Мы не будем повторять сплетни про то, что через какое-то время по усадьбе стали бегать дети, слегка похожие на Пушкина, и иногда их продавали, потому что было крепостное право и иногда помещики продавали своих крепостных с целью улучшить свое материальное положение: то есть они просто крепостных продавали,

и за это денежки получали. Мы не будем говорить, что великий поэт торговал своими детьми. Это, знаете, будет чересчур. Но крепостные дети бегали, и никто их, знаете ли, не отпускал на волю, не возводил в дворянское достоинство, и т.д. и т.п. Но Бог-то с ним.

То, что остались воспоминания о сестрах Вольф, которые жили рядом в Тригорском, что «он развратил их, как сладострастная обезьяна». Ну, что это за сплетни?.. Есть масса грязной литературы типа: Пушкин и женщины, и т.д. и т.п. Вы знаете, Пушкин стал приближаться к 30, и пришла пора жениться.

А у Пушкина же не было ограничения по месту жительства. Он жил в Михайловском не потому, что его выслали из Петербурга, он жил в Михайловском потому, что жить в Петербурге ему было не на что. Вот если кто будет в Михайловском, посмотрите — усадьба-то достаточно скромненькая.

Таким образом, Пушкин стал свататься к разным девицам: и к Олениной, и ко многим еще. Короче говоря, ему отказали не то пять, не то шесть, не то семь раз. Вот все, к кому он сватался, все ему и отказали. Вполне приличные невесты. Потому что он был развратник, он был игрок, он был голодранец, он был человек ненадежный, и ценность он имел только как все-таки известный талантливый поэт, ну куда же денешься, и по отзывам хороший любовник, хотя очень неверный, и верность там отсутствовала в принципе. Вот, собственно, и все достоинства, а что же еще?..

И в результате Пушкин посватался к почти бесприданнице, девушке из сильно обедневшей семьи, провинциальной красавице Наталье Гончаровой. А сватом у него выступал человек, которого не пускали ни в один приличный дом — знаменитый Федор Толстой. Толстой-Американец.

Тот самый, про которого Грибоедов: «...в Камчатку сослан был, вернулся алеутом и крепко на руку не чист». Тот самый Толстой, который был известным бретером и убил на дуэлях 12 человек. И когда он в конце концов женился, дети у него мерли один за другим. И у него возникла суеверная убежденность, что это кара Господня. И за каждого убитого Господь прибирает его очередного ребенка. И у них умерло с женой 12 детей, а 13-й остался жить. Была такая история. Вот этот шулер, бретер, мошенник, бродяга, человек деклассированный, которого не пускали никуда, Федор Толстой у Пушкина был другом, приживалом и сватом. Ну, потому что остальные как-то не очень хотели с ним общаться, потому что человек он был ветреный, вспыльчивый, и в сущности полагали его пустым.

Вот за несколько лет в Михайловском его посетил, значит, однажды Пушкин, ну и все на этом. Еще Анна Керн заехала, но то, что в поэзии называется «Я помню чудное мгновенье», в истории болезни называется «беспорядочные половые связи» и вело к многократному лечению от гонореи. Хотя не такая дальняя дорога, казалось, можно было бы на лето приехать, отдохнуть месяцок, ну как на даче у лицейского друга, пожить, рыбу поудить, за девками поухаживать. Нет, нет, как-то никто не стремился.

И вот они переехали в Петербург. Я не могу вам сказать, на какие деньги переехали в Петербург, потому что денег, которые были даны за Гончаровой, на петербургскую жизнь, безусловно, не хватило бы, но Пушкин стал, что называется, получать кредиты. Он кредитовался под свое имя. Он был уже известный поэт. У него были поклонники.

Он был принят государем. И государь сказал ему знаменитую фразу: «Отныне, Пушкин, я буду сам тво-

им цензором». И Пушкин выходил из царского кабинета со слезами умиления на глазах. Ну, короче, царь ему протезировал, и это облегчало петербургскую жизнь. И ему дали самый низкий конкретно придворный чин камер-юнкера, чтобы он мог находиться при дворе. Ну слушайте, поэт все-таки, поэт. Хорошо, ну не первый, но... Как-то мы, по-моему, говорили: первый — это Крылов, второй — это Жуковский, но третий — это тоже не слабо.

Причем, понимаете, Жуковский уже немолод, Крылов какой-то толстый, неряшливый, непридворный, а этот вполне стройный, еще не такой старый, жена-красавица: лицо миловидное, талия осиная, все прекрасно, всем нравится. И государь смотрит благосклонно... Надо же при дворе! А то, что ему дали камер-юнкера — а что же ему, князя было давать, что ли, чтобы он при дворе показывался? В общем голодранец, который ничего... (вот он при дворе ну типа: низший орден в Советском Союзе был орден Дружбы народов, который давали там поначалу кому-то — а что же ему, орден Ленина давать? А за что, собственно.)

И вот он был при дворе много лет, шесть-семь. В советской историографии пропагандировалась та точка зрения, что проклятый царизм убил Пушкина. Ну, в общем все, что было плохо, сделал проклятый царизм, а хорошее — это как бы вопреки.

Значит, проклятый царизм уплатил за Пушкина все его долги, а долгов было где-то там приблизительно 110–120 тыс. золотых рублей. Это, я затрудняюсь сказать, сколько миллионов долларов в пересчете на сегодняшние деньги, но если мы тогдашний рубль возьмем за сегодняшние не менее как долларов 50–100, не менее, это получается вполне приличную сумму уплатил за него государь. Лимонов пять баксов.

В те времена, вы знаете, если кто помнит несколько позднее происходившие события в романе Льва Толстого «Анна Каренина», так вот Вронский, представитель золотой молодежи империи, аристократ и богач, получал из дому на свою шикарную жизнь 20 тысяч рублей. Этого хватало и на то, чтобы держать несколько лошадей в конюшне, и на игру, и на пирушки, и на туалеты, и на выезд, и на шикарную квартиру и т.д. 20 тысяч — деньги к тому времени несколько помельчали, знаете, лет так примерно 30—40 прошло, а здесь более 100 тысяч было только долгов. В большой мере долгов карточных, заложено было все. Но сохранились воспоминания о том, как, пока жена была беременна, Пушкин жил со своей свояченицей, и т.д. и т.п.

Но далее, вы понимаете, вот эта несчастная дуэль с Дантесом. Обычно упускается из виду, выносятся за скобки, и далеко-далеко выносятся за скобки, чтоб видно не было. Первое. Что уже за сколько-то времени, более чем за месяц до дуэли, Дантес женился на родной сестре Натали! И, таким образом, они с Пушкиным были весьма близкими родственниками. Они были женаты на сестрах. Ну, некоторые считают такую ситуацию доказательством того, что Дантес все-таки имел роман не с Натали, а с ее сестрой, на которой женился. Тем более, что Дантес был красавец, Дантес был в свете, Дантес был, в сущности, юноша без средств, откуда у него были... и с чего бы ему было устраивать свои дела таким способом, чтобы ухаживать за Натали, а жениться на ее сестре?! Кстати, сестра была немногим богаче, чем Натали, как вы понимаете.

И вот сестры рыдали друг у друга на груди, не зная, как заставить Александра отказаться от дуэли! Потому что Дантес драться не хотел: во-первых, это его родственник, а во-вторых, Пушкин все жизнь тренировал-

ся в стрельбе. Человек маленький, физически слабый, самолюбивый, преуспеть в фехтовании ему не светило, он укреплял руку — он то ходил с железной палкой, то занимался чем-то вроде гантелей, то брал уроки стрельбы, то тренировался в прицеливании. Короче, стрелял он действительно хорошо, по отзывам современников. А Дантес стрелял плохо. Понимаете, он был близорук, и руки у него дрожали, и вообще искусство стрельбы не требовалось для поступления в Лейб-гвардии кавалергардский полк. Это как-то не входило в дворянские доблести. Пофехтовать да, а вот метко стрелять — что-то в этом немного плебейское. Это разбойники, понимаете, типа Вильгельма Телля.

И престарелый отец Дантеса приезжал из Франции, и валялся у Пушкина в ногах, и умолял отказаться от дуэли. И Пушкин не хотел. И общие знакомые его и Дантеса делали все, чтобы хотя бы смягчить условия дуэли — и Пушкин категорически отказывался. Вот как дьявол какой-то тащил его на Черную речку под эту пулю!

Ну а дальше, как известно, Дантес попал. Менее известно, что поскольку за Пушкиным оставалось право второго выстрела, то он устроился на земле поудобнее, прицелился и раздробил пулей Дантесу кисть правой руки, в которой он держал пистолет, каковой рукой с пистолетом прикрывал по праву дуэли этого времени свой правый бок, развернувшись боком к противнику, чтоб меньше пострадать. Все свою остальную жизнь Дантес доживал с искалеченной рукой.

Далее не стремятся писать, хотя это совершенно известно, что суд чести офицеров кавалергардского полка рассматривал поведение поручика Дантеса и не нашел в нем чего бы то ни было порочащего честь офицера. Дантес полностью оправдан судом офицерской чести.

А председательствовал этим полковым судом полковник Ланской, ветеран 12-го года, человек репутации безупречной.

А еще через несколько лет Ланской женился на пушкинской вдове, и у них родилось еще двое детей, и они дожили свой век в мире и согласии.

Вот приблизительно так выглядел реальный Пушкин. И не было в нем ничего от того глянца, который на него навели позднее. И когда кто-то вроде Белинского начинает пускать слюни розовые на восторженных фразах, что «в Пушкине был явлен нам гармонический русский человек, который появится во всем совершенстве разве что лет через 200», — ну что я могу сказать? Ну, словами другого классика, уже XX века: «Хладнокровнее, Маня, вы не на работе». Ну что это такое, понимаете... Ну какая там гармония, ну какое там совершенство, ну что это за глупости. Был человек полный недостатков, полный пороков, очень трудный в общении, с очень сомнительной, чтобы не сказать больше, репутацией; но, разумеется, чего никто никогда не отрицал — это пушкинского поэтического таланта, а многие даже полагали, что гения если не во всем, то во многом.

Мы говорим об этом для того, чтобы никто не пускал розовые слюни, когда речь идет о ком-то великом. Вещи надо видеть в их истинном свете. Мы сейчас говорим не об «облико морале» русских классиков — а о том, что были за люди, что было за время, и что же из себя действительно представляли их тексты, которые невозможно понять, если вынуть их полностью из этой эпохи и отделить их полностью от этих личностей.

Потому, что. Когда школьнику с молодых лет твердят, что «Евгений Онегин» гениален и Пушкин — великий гений, совершенно естественно, это одно из его

убеждений: Пушкин — это великий гений. Проходит какое-то время, и иногда кто-то из этих школьников интересуется: ну а как там за границей — ценят там нашего Пушкина? И оказывается, они его не ценят. Но они в этом не виноваты. Они его даже не знают. Ну, тогда некоторые начинают жалеть, что бедный Запад, бедный Запад, он лишен нашего Пушкина!.. А Запад говорит: нет, ну что вы. У нас, у поляков — Мицкевич. А вот у итальянцев — Данте. А вот у англичан — Шекспир. А вот у американцев — Лонгфелло и Уитмен. А у французов там вообще целый выводок, и там Ронсары, и Дю Белле там, и Гюго — великий поэт Франции. А у немцев — Гёте — великий поэт Германии. Так что никому не нужен, понимаете, Пушкин.

А те, которые почитают что-то в переводе, говорят: ну «Евгений Онегин», ну, в сущности, банальная история. Ну, в сущности, к тому времени уже и у французов, и у англичан таких историй было пруд пруди: и тоньше, и интереснее, ну — и что тут читать?.. Если вы попробуете переложить «Евгения Онегина» в прозу, — можно даже не перекладывать, потому что это поэзия от прозы и так-то недалеко, — если попробуете посмотреть на это глазами француза, который уже читал, допустим, Де Мюссе, вы на самом деле увидите: ну, история достаточно обычная, ну история... Ну вот был такой бездельник, сначала она влюбилась в него, а потом он влюбился в нее. Ну так что? Это старо как мир.

А потом школьник изучает в школе «Дубровского». И пытается понять: ну и в чем же, черт возьми, необыкновенно высокие достоинства этой прозы? Нет... Да, конечно, кузнец, он был очень такой, с одной стороны, хоть и суровый, а с другой — душа добрая. Они, понимаете, судейского сожгли, а вот котенка спасли.

Ну, во времена Пушкина это была довольно сильная метафора, а сейчас это как-то даже немного наивно.

Потом: если вы возьмете бумажку и карандаш, и начнете внимательно читать «Дубровского», — то вы увидите, что там эта судейская глава с пересказом дела занимает такой несуразно большой кусок, ну не уравновешенное произведение. Если вы посмотрите последнюю главу, сцену боя, как «минута настала решительная» и «Дубровский, прошед меж солдат, подошел к офицеру и прижал пистолет к его груди. Грянул выстрел. Офицер упал. Солдаты смутились». Солдаты действительно смутились. Получается какая-то несуразно статичная сцена: Дубровский идет, офицер стоит, солдаты не смотрят, да потом смущаются. А раньше что все они делали? Ну прямо скажем — не шедевральная сцена. Ну не шедевральные у Пушкина все строчки подряд.

Но есть у Пушкина проза, судя по всему, действительно гениальная, — как «Повести Белкина». Замечательная, жесткая, короткая, сюжетная проза. Сюжетная, социальная, психологическая и философская одновременно. И вот некоторые, которые во Франции выдвигают завышенные требования к гению русской литературы, говорят, что: вот понимаете, «Евгений Онегин», ну знаете, мы не знаем... а вот «Станционный смотритель» — да. «Станционный смотритель» — это шедевр. (Когда ты смотришь на все честными глазами и говоришь: «Вы знаете, по-моему вот это вот фигня», — то все-таки тогда свободнее чувствуешь себя, расцениваешь шедевр как шедевр.)

Потому что «Станционный смотритель» — это притча о блудном сыне, вывернутая наоборот. На что намекается в лоб, потому что там картиночки висят на стенке, изображающие сцены из притчи о блудном

сыне. И то, что не принимает добрый отец торжествующего блудного сына, а наоборот: блудная дочь живет в столице счастливо, а праведный отец умирает в горячке и нищете! А потом блудная дочь, никем не брошенная, богато одетая, с красивыми ухоженными детьми приезжает в шикарную карете и плачет на могиле своего честного отца... Ну, к этому тоже, как к очень ко многому, можно поставить эпитафию: «О времена! О нравы!»... Гениальное произведение, и никто ничего подобного до Пушкина в русской литературе не писал.

Мы потому так долго говорили о Пушкине, что на примере Пушкина — номера первого — понятнее вообще феномен «номера первого» в любой национальной культуре. Смотрите, с точки зрения психологической, к этому можно поставить отдельный такой эпитафия к отдельной подглаве: «В каждой луже есть гад, между иными гадами иройский». Салтыков-Щедрин.

Таким образом, в каждой деревне есть первый парень и первая девка. Иногда первый парень действительно вполне ничего. Он приезжает в большой город и делает большую карьеру. Такие вещи бывают. Вот он оказывается, допустим, типа Григория Потемкина. Или наоборот, допустим, Владимира Ильича Ленина. А иногда этот первый парень, приехав в большой город, совершенно теряется, потому что он только у себя на селе был первым, — а в городе он так себе, вообще идет за третий сорт.

А также есть первая красавица. И вот когда на селе есть первая красавица, а село так далеко стоит, вот и женятся все вот здесь вот, — то, вы знаете, как-то уже не принимается во внимание, что может быть у нее ноги кривоваты, может быть глаза маловаты, может быть уши лопухие. Понимаете, вот она первая красавица — и поэтому недостатки не очень-

то замечаются: имеется одно такое большое суммирующее достоинство — и сквозь призму этого суммирующего достоинства все остальное тоже кажется желанным, правильным, подобающим и вполне даже хорошим.

Вот и с гениями и с кумирами примерно то же самое. Вот если мы знаем, что Достоевский — гений, то, очевидно, у него все гениально. Потому что вот в этом селе, ну если там Толстой — отдельно, Пушкин — отдельно, вот гранитный забор такой поставим: здесь — Достоевский первый парень, (а хотите первая девка, не важно, никакой дискриминации по полу), и вот здесь у него все более или менее прекрасно.

Таким образом, поскольку нет в мире совершенства и никто не идеал, и писатель не составляет исключения, то если какой-то исследователь или какой-то критик начинает захлебываться слюной, объявляя, что у кого-то совершенно все, — это значит, как выражаются кинологи, они же собачники: у критика «заварило нюх». Он уже не отличает одного от другого, и, значит, имеет мало шансов сказать что-нибудь внятное.

Это с одной стороны, а с другой стороны, понимаете: вот есть забег, допустим, на 1000 метров на чемпионате мира. Бегут лучшие бегуны, и понятно кто-то занимает первое место. Вот предположим мы сослали на Колыму, или наоборот отправили на остров Таити подальше и адрес забыли, всю эту команду бегунов. И у нас бежит второй состав. Он бежит медленнее, но все равно кто-то занимает первое место! Сколько бы мы ни выгнали лучших бегунов, но кто-нибудь из оставшихся все равно займет первое место. Это понятно.

Таким образом, в каждой литературе есть свой номер первый. Уже в силу того, что в мире существуют числа; об этом много говорил когда-то Пи-

фагор. Если существуют единицы и понятие первого номера, то кто-то обязательно будет первым номером. Вот этот первый номер и будет первым парнем или первой красавицей на селе. И тут же все его недостатки будут затушеваны! а все его достоинства будут преувеличены!

Это очень хорошо с точки зрения воспитания гордости в своем народе, но очень плохо с точки зрения непредвзятого исследователя: у кого там кривые ноги, или несварение желудка, или вообще одна рука, а вторую где-то вот забыли. Почему мы и занимаемся внимательным рассмотрением.

Дальше. Почему людям вообще свойственно иметь единообразные мнения. В основном во всем, что касается своей культуры. Вот если кого-то читать — то более или менее одних и тех же. Если болеть в футбол — то за более или менее одних и тех же. Если иметь представление о нравственности, то более или менее одни и те же. Потому — что! — Повинуясь социальному инстинкту (который есть сам-то аспект Вселенского инстинкта, Вселенского структурообразования), — а социальный инстинкт можно называть стадным чувством, а можно называть чувством коллективизма, а можно называть системообразующим инстинктом. Как угодно. Вот повинуясь этому чувству, люди как будто *договариваются*, хотя на самом деле *инстинктивно стремятся* к этому: *иметь одни и те же точки зрения.*

Когда какая-то группа людей имеет одни и те же точки зрения по поводу: вот это делать хорошо, вот это — плохо, вот это надо, вот этого нельзя, туда мы ходим, а вот на ту гору — табу. То как естественное продолжение имеется точка зрения: вот этот писатель хороший — его надо знать, а вот этот плохой — его знать незачем, а вот этот незначительный — о нем го-

ворить нечего. Точки зрения должны быть единообразные, иначе у нас вместо социума структурированного будет аморфная толпа, где у каждого будет свой номер первый, а это невозможно.

Люди инстинктивно подстраиваются друг под друга. Вот есть два человека, или пять человек, они встречаются впервые. И они, во-первых, словно друг друга муравьи усиками прощупывают. А во-вторых, они неизбежно стремятся выработать какие-то общие точки зрения, типа: справедливо ли ходить по очереди за водой, или правда ли, что вот этот пусть поспит подольше, зато он ночью поздно дежурит; или справедливо ли, что этот больше жрет, зато он в два раза больше других работает? а вообще правильно ли, что у мужчин только одна жена — или лучше четыре. И в конце концов они приходят к общим точкам зрения, — иначе общежитие невозможно!

Вот создание кумиров в литературе — это один из моментов такого социального обобществления всех точек зрения, которые есть у человеческой группы, которая превращает себя в социум. Раз мы люди, мы должны образовать из себя общество, и один из аспектов того, что мы из себя образуем общество — это мы договариваемся, кто у нас кумир, и все визжим и подпрыгиваем. И тогда вместо какого-то аморфного муравейника мы все более или менее организованное количество народа. Вот почему образуются кумиры.

И таким образом, когда мы имеем дело с каким бы то ни было литературным номером первым, с каким бы то ни было литературным кумиром, — мы не должны забывать о том, что: отнюдь не все, что он написал, как правило, является совершенством. И его литературными достоинствами отнюдь не ограничивается набор причин, по которым он является кумиром. Иначе не-

возможно адекватно понимать и оценивать то, что он сделал.

И еще. Вот представьте себе социокультурное пространство как некую такую комнату, не то полусферическую пещеру. И вот посередине самый высокий пьедестал — это номер первый. Вокруг него стоят такие кресла пониже — это номера вторые. Где-то там ближе к стенам табуреточки — это номера третьи. А свет то ярче, то темнее, то видно лучше в одном углу, то в другом. Так что вторые номера видны то лучше, то хуже, — а третьи то появляются, то вовсе не видны. А еще есть какие-то проходящие фигуры, которые то есть, то нет. То они посидят, то уйдут, то их выгонят, то они вообще стоя.

Таким образом. Жил-был поэт Венедиктов, который очень славен когда-то. Ну там в конце первой половины XIX века. Его очень любили. Его переписывали. У него было много читателей. Гораздо больше чем у Пушкина. И гораздо больше чем у Лермонтова. Его переписывали барышни, его переписывали приказчики, его книжки покупали. У него были такие для того времени весьма изящные, красивые вполне стихи. Как там: «Кудри девы-чародейки», чего-то там скрипят или блестят, «кудри-кольца, кудри-змейки, кудри — солнечный каскад»... Знаете, в те времена это было вполне даже ничего. Больше Венедиктова считайте что и нет... а говорить, что у него были приличные стихи — это все равно, что расписываться в своем дурновкусии. Потому что не находится места! «Боливару не вынести» такую толпу народа.

Или. Все, кто интересуется Пушкиным, отлично знают (в школе должны учить), что жило-было несколько плохих людей, которые Пушкина травили, не любили. Они были тупые; они были вообще нехорошие во всем. Один из них был Булгарин.

Вот Грибоедов Александр Сергеевич, пушкинский полный тезка, был человеком едкого, острого, блистательного ума. Автором возможно лучшей, гениальной русской пьесы за весь XIX век — «Горе от ума», стоящей на какой-то непревосходимой высоте в рейтинге цитирования, разобранной на присказки типа: «А судьи кто?» и т.д. «Подальше выбрать уголок...»

И вот этот Грибоедов, весьма презирая болтливое и пустое петербургское общество, дружил исключительно с Булгариным. У Булгарина была серьезная история — он был солдат, боец, повстанец, бизнесмен, агент, сотрудник спецорганов; он был серьезный, разумный, основательный, сильный человек. А кроме того, его, конечно, очень характеризует дружба с Грибоедовым, потому что Грибоедов был очень разборчив, находился на самом вершине светского общества и одарял своим вниманием очень-очень мало кого. Но поскольку у нас Пушкин главнее Грибоедова, то получается, что Булгарин все равно плохой. Если кто заинтересуется Булгариным и захочет что-нибудь там изучить, вы имейте в виду, что, понимаете, ему Грибоедов всегда дал бы самую лучшую рекомендацию для изучения филологами-русистами.

Или обычно Лермонтов ассоциируется у читателей с Печориным. Лермонтов этого и хотел. Такой идеализированный автопортрет. «А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: члены свежи и гибки, густые кудри вьются» и т.д. Сам же бедный Лермонтов был невелик ростом, какой-то немного скособоченный, туловище имел плоское и широкое, ноги короткие и кривые, лысеть стал где-то лет с двадцати пяти. В свои неполные двадцать семь уже сильно оплешивел. И менее всего он походил на красавца и героя Печорина.

Вот этот самый Лермонтов, который также у нас проходит по разряду невинных жертв, убиенных врага-

ми русской литературы. Судя по всему, этот Лермонтов был абсолютно непереносим в личном общении. Мартынова он затравил, Мартынова он довел, как сказали бы позднее, до нервного срыва. Мартынов несчастный, который никого не трогал, жил в состоянии постоянного стресса. И от Лермонтова Мартынов хотел только одного — хорошо бы никогда не попадаться Лермонтову на глаза. Но общество на Кавказе было узкое, и как только Лермонтов видел Мартынова, так он начинал издеваться над ним. В конце концов и случилась дуэль, где Мартынову пришлось, в общем, стрелять, потому что там были свои дуэльные правила на тот момент, на 1841 год, когда выстрел на воздух шел в нехороший незачет, и т.д. и т.п. Всю остальную жизнь несчастный Мартынов прожил в провинции, в общем, в бедности, в деревне, в раскаянии, и как-то вот совершенно нехорошо он себя имел. (Там, правда, была еще одна смешная европейская история. Но это выходит, к сожалению, за рамки нашего сегодняшнего разговора.)

Вот этот самый Лермонтов, который впервые в русской поэзии написал блистательные стихи, не устаревшие за полтора века, Лермонтов, который дал непревосходимые образцы поэзии на русском языке, как оставшимся хрестоматийным:

Есть речи: значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.
Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.

Вот это написано еще в первой половине XIX века. Пройдет много лет, пока русская поэзия вернется к таким же вершинам.

Вот этот Лермонтов написал и так вам достаточно известного «Героя нашего времени». Но перед этим он писал «Княгиню Лиговскую». Писал и не дописал... В свое время я пытался говорить с лермонтоведами о том, что, по идее, Лермонтов, который принадлежал к тем людям, которые начинали говорить по-французски раньше, чем по-русски, и читали французские романы, естественно, за отсутствием русских романов на тот момент, — этот Лермонтов не мог, по идее, не читать романа Стендаля «Красное и черное». Роман «Красное и черное» иначе мог бы быть назван «Путь наверх», как назвал уже в другом веке другой роман другой писатель. А «Княгиня Лиговская» — это аналогичная история, это путь наверх. Но вот когда Лермонтов прочитал «Красное и черное» и увидел, что «Путь наверх» уже написан, он написал сразу следующий вариант, который условно может быть назван «Жизнь наверху». О том, что какой смысл было туда рваться маленькому чиновничку, который описывается у него поначалу, и вот у него есть уже все от рождения: знатность, богатство, красота, мужество, — а счастья нет как нет, пустое все это, и т.д.

Для того чтобы понимать, кто что написал, нельзя ограничиваться формальным рассмотрением текста, а надо смотреть — откуда куда тянутся какие нити. Вот никогда не верьте тому, что уже сказано, иначе вообще ничего не сможете понять, а будете ехать по чужой проторенной колее.

Значит. К числу моментов, которые никогда не мог понять я, и могу только поделиться с вами своими сомнениями, — относится искрометный необыкновен-

ный юмор великого классика русской литературы — Николая Васильевича Гоголя. ...Когда-то я прочитал у Хемингуэя, что он, Хемингуэй, прочитал «Записки Пиквикского клуба» Диккенса, и в том случае, если это смешная книга, то значит у него, у Хемингуэя, нет ни капли юмора. Я не хочу уподобить себя Хемингуэю, а Гоголя — Диккенсу, но. Если Гоголь смешон, значит, у меня с юмором плохо. Никогда не мог я заставить себя улыбнуться над Гоголем. Напротив, всегда это казалось мне достаточно тяжеловесным, и каким-то даже не очень высокопробным. Этот юмор представлялся мне, простите меня великодушно, тупым. Возможно, тупой я сам, даже вероятнее тупой я сам, но по-моему этот юмор все-таки тупой.

И еще одно. Понимаете, Гоголь и Лермонтов писали настолько по-разному, настолько разным языком, с разными интонациями, а кроме того, Гоголь и Лермонтов были настолько разными людьми — ничего общего, что я очень сильно сомневаюсь, что можно одному человеку в одно и то же время любить и Лермонтова, и Гоголя. Что-то тут не получается. Вот эта какая-то внутрилитературная бисексуальность вызывает у меня большое недоверие.

Дело в том, что в России в XIX веке уже сформировались как бы два народа: высший класс — дворянство, которые говорили более по-французски, чем по-русски, которые одевались так, как одеваются в Европе, которые читали европейскую литературу. И большая часть народа, — которая иначе одевалась, иначе питалась, иначе себя вела, имела иные представления о правилах хорошего тона и о хамстве, — а кроме того, *говорила иным языком.*

И если Лермонтов был, пожалуй, первым в русской литературе, кто стал писать по-французски на

русском языке, потому что в «Герое нашего времени» сплошь и рядом французская постановка фразы, французская конструкция, французский синтаксис и французская интонация. А поскольку у Лермонтова было очень-очень хорошо со словесным и музыкальным слухом, то проза у него — совершенно замечательная. Но после Лермонтова никто уже в XIX веке так в России писать не мог.

То вот Гоголь писал совсем другим, таким вот простым языком, который не имел никакого отношения ни к чему французскому, зато имел некоторое отношение к тяжеловесной немецкой грамматике, внедренной по указу государя императора Петра Великого Алексеевича в школах, даже в начальных училищах преподавали эти основы, и это был немного германизированный по конструкциям, тяжеловесный и неловкий просторечный русский язык. Тяжеловатый язык, который в общем и целом канул в Лету, потому что в культурную традицию вошел все-таки верхний, культурный, интеллигентский, дворянский отфранцузский язык.

Вот поэтому, я думаю, читать Гоголя очень тяжело, и юмор — был в нем? — могут почувствовать совсем, совсем не все. Так что, если вам будет совсем не смешно над «Вечерами на хуторе близ Диканьки» или над чем-либо еще, не надо огорчаться. А если кто-то из вас прочтет, что заходит молодой Гоголь в типографию, а там наборщики хохочут, просто работать не могут — это они читают «Вечера на хуторе близ Диканьки», — ну так это он сам распространял такой слух, пытаюсь кокетничать в том роде, что, видимо, надо мной только простолюдины и смеются. Ну как-то образованные классы меньше немного смеялись, и не тот язык, понимаете.

Дальше этот язык очень интересно скажется у Островского и Чехова. Но до этого несколько слов о других.

Я не знаю, насколько сейчас среди людей сравнительно молодых известен некогда знаменитый русский советский писатель — Константин Георгиевич Паустовский. Еще в 70-е годы он был весьма знаменит. Можно спорить о том, был ли он действительно писателем большим, но стилистом он был, разумеется, прекрасным, и русскому у Паустовского можно было учиться. Среди многих-многих я тоже пытался учиться чему мог.

Вот у этого Паустовского среди прочих мест, вызывавших с юных лет мои сомнения, было и такое, что. Читает он рукопись какого-то графомана, невесть как она к нему попала. Язык какой-то нехороший, и вообще все там нехорошее, все какое-то такое неживое, такое картонное, бумажное, деревянное... — и вдруг какая-то благоуханная страница, которая словно отцвечивает таким легким сумеречным, сиреневым светом, все такое изящное, благоуханное. Боже, что это?.. Он начинает читать внимательнее — и понимает: это страница из Достоевского, из «Идиота». Вот тут меня заклинило.

Я снял с полки «Идиота», нашел ту страницу, касающуюся несостоявшейся женитьбы на Настасье Филипповне, и стал ее перечитывать — спереди и сзади, с середины, по диагонали: и ничего у меня не было сиреневого, и ничего не благоухало, и ничего не получалось, и совершенно никак не нравилось это мне. Я понял, что я тупой, что мне не дано понимать то, что дано понимать великому писателю и тонкому стилисту Константину Паустовскому.

Потом прошло время, и со временем я стал сомневаться: ну я-то тупой, ладно, но так ли умны все те.

которых за умных я имел до сих пор? Я стал смотреть на самого Паустовского... Ну бог с ним, много нас таких, которые только и любят поводы вытирать калоши о коллег. Я стал смотреть на Достоевского. У Достоевского рассказ есть такой, «Случай в Пассаже». Я стал читать рассказ...

Знаете, я много лет писал только рассказы. По принципу: выкидывай все, что можно выкинуть; чем короче — тем лучше; и т.д. Значит, «Случай в Пассаже» — это такой рассказ на 100 страниц. Вообще рассказов в 100 страниц не бывает. Сто страниц — это повесть, а при умении в сто страниц — можно уложить роман. А это на 100 именно рассказ. И материала там только на рассказ. И ничего больше. Э?

И я стал заниматься для себя языком Достоевского и стилистикой Достоевского. Я обнаружил, что написано это чудовищно совершенно. Чудовищно!.. Тем самым просторечным языком, изломанным, антимилодичным, каким-то невкусным, с очень бедным словарным запасом, с неуклюжими повторами, от которых просто делается физически плохо. Короче, это по Хемингуэю: «Я никак не мог понять, как человек может писать так плохо, так безнадежно, так чудовищно плохо, и производить при этом такое сильное впечатление». Стоит еще прибавить, что Хемингуэй читал Достоевского на английском в переводе Констанс Гарнет, а на английском этот перевод был в значительной степени выглажен. Я потом, как мог, проверял, и спрашивал у людей, которые лучше меня чувствуют английский.

Так вот. Достоевский был гениальным психологом. Достоевский был каким-то беспощадным препаратом (от слова «препарировать») человеческой психики. Но не надо требовать от Достоевского, чтобы он был гениальным стилистом. Достоевский, как правило, пи-

сал чудовишно торопливо, десятками страниц в сутки, у него опять горел срок договора, у него опять был уже аванс потрачен, очень часто просто проигран, и денег не было. Над ним всю жизнь висела сумма сакральная — 2 тысячи рублей. Ему всегда были нужны 2 тысячи рублей. Это напоминает просто Шуру Балаганова. Вот никогда не 10 тысяч, не 500, а именно 2 тысячи! И когда он лудил при свечах по 40 страниц в сутки, — какая там отделка стиля, ну какая шлифовка, побойтесь Бога... Не надо искать у гениального и беспощадного копателя глубин душ человеческих — Достоевского — шедевров стиля. Ну не надо, понимаете... Так же как в жемчуге не нужно искать, допустим, содержание золотого песка. Ну разные это вещи.

Что же касается самого подхода Достоевского, что касается вот этого среза психологического. Если кто не читал известного когда-то, знаменитого когда-то просто сочинения Вересаева «Живой как жизнь», — то очень полезное чтение. Вересаев очень любил и высоко ставил Толстого, а вот Достоевского просто терпеть не мог. И все время цитировал Толстого, как бы в пику и в противовес Достоевскому. Потому что Вересаев полагал, что Толстой был человек здоровый, а Достоевский — человек больной и неправильный, и весь его подход очень примитивный. На самом деле это банальность, вывернутая наоборот.

Например. У Толстого Долохов с Петей едут в разведку к биваку французов, говоря по-французски: узнать, где они там находятся. Теперь представьте себе, что это описывает Достоевский: когда Долохов, даже сам не понимая своих ощущений, а чувствуя какое-то холодное колотье вдоль хребта, говорит, обмирая внутри: «А не кажется ли вам, господа, что я русский шпион?» Вот это Достоевский, пишет Вересаев. Или:

человек шел по пустыне и встретил льва. Побледнел и убежал. Это банальность. Человек шел по пустыне и встретил льва. Покраснел и остался на месте. Это Достоевский.

Таким образом. Если вы в сочинениях Достоевского будете искать банальность, вывернутую наоборот, которая дополняет психологические изыскания, — и не будете искать у Достоевского шедевров стиля, — это, может быть, поможет вам получать от него наслаждение, а не испытывать внутреннее раздражение от того, что вы хотите получить одно, знаете, что вы имеете право получить это одно, а его никак не получаете, — а заодно не получаете и другое.

Если говорить об этих двух главных гигантах русской классики — Достоевском и Толстом, — то необходимо упомянуть и еще одну вещь. А именно — необыкновенную, глубоко нормальную и сильную, жизнерадостную витальность Толстого. Но она до поры до времени была такой нормальной, жизнерадостной, а потом именно от избытка энергии он совершенно изводить стал всех своих домашних и близких. Обычно рисуется образ Льва Толстого, естественно, как всемирно знаменитого, мудрого старца с седой бородой, с пронзительным взглядом, в подпоясанной рубашке, которая уже начинает называться «толстовкой». Ну и анекдоты, как он пашет там... Ему докладывают: «Барин, пахать подано». Или, например, пассажиры пассажирского поезда спрашивают: «А вот пашет человек, а вот нам говорили, что здесь сам граф Толстой пашет». Им говорят, что граф выходит пахать к курьерскому поезду, а к пассажирским крестьяне пахут сами.

Вот этот самый Лев Толстой в юности, в молодости был человеком настолько замечательным, что с таким просто, наверное, приятно было дружить. Во-первых,

Левушка терпеть не мог учиться. Он был вот такой вот бездельник. Он был физически крепок, он с малолетства заглядывался на девок, он мог дать по морде, и вообще его влекла настоящая, мужская, дворянская, лихая жизнь. И он поступил в свой срок в университет, и в этом университете мало преуспел в учении, зато преуспел в тех самых богатырских забавах. То есть он выпивал, он играл, он ездил к веселым девицам, и в конце концов его стали выгонять прямо после первого курса. Он сказал, что он уйдет сам, тем более он проигрался на бегах, он был заядлый лошади. И он поступил в юнкера.

В те времена молодому человеку из приличной семьи, хорошего рода, поступить в юнкера — было в этом что-то уже от поздней советской армейской поговорки: «лучше дочь проститутка, чем сын ефрейтор». Вот такой ефрейтор, это в представлении приличного общества, был молодой человек, который пошел в юнкера — вместо того чтобы приносить пользу обществу — в этой ненужной войне на Кавказе: захватническую царскую политику интеллигенция уже тогда не одобряла. Мужланское, тупое занятие. Толстой пошел в юнкера, и отправился на Кавказ, и с удовольствием участвовал в боевой жизни на Кавказе, и был служаккой весьма исправным, храбрым, исполнительным, и вообще отлично себя чувствовал.

И когда он уже позднее был артиллерийским офицером в осажденном Севастополе, то отмечалось, что это настоящий кадровый, боевой офицер, который уже чуть не десять лет в армии, которого солдаты слушают, сослуживцы уважают, в зубы въехать нерадивому — это для него недолго, и никто не смеет его поддевать, потому что характером крут и на руку легок и быстр.

А потом были напечатаны «Севастопольские рассказы». И все решили, что, видимо, редактор перепутал,

что это, конечно... Левушка, да он родителям письма никогда не написал! И вообще говорил-то не очень... Это, видимо, его брат старший, Николенька. Юноша всегда был интеллигентный, образованный, склонный к литературам и искусствам. Нет! Оказалось, что написал Левушка. (?) Все удивлялись страшно.

Некрасов был в восторге. Некрасов полагал, что это на сегодня просто вершина русской литературы — «Севастопольские рассказы» артиллериста Толстого. Ну и Толстого, после того как Крым все равно пал, оборонять стало нечего, пригласили, естественно, в «Современник».

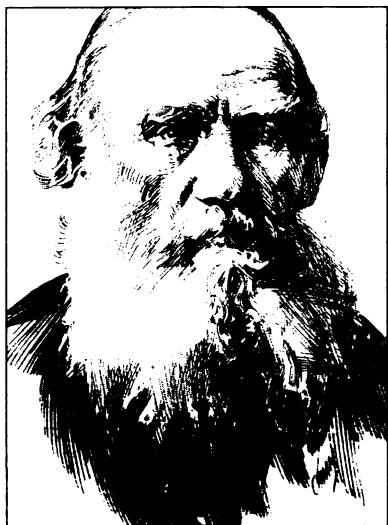
И вот туда явился — среди этих достаточно интеллигентных, культурных людей, которые любили поговорить о возвышенном и, разумеется, не любили никаких форм физического воздействия, — среди них явился этот боевой офицер. С усами, с бакенбардами, со шпорами на сапогах, которыми он рвал редакционные диваны, валяясь на них, с его грубыми шуточками, с его трубкой, воняющей крепчайшим табаком. Он доводил до слез Тургенева, издеваясь над его, как он выражался, «демократическими ляжками». Толстой был мужчина небольшого роста, но такой коренастый и занозистый, — а Тургенев был рослый, хорошо сложенный, вальяжный... но постоять за себя перед боевым офицером не мог!

Случались замечательные истории типа: Николай Алексеевич Некрасов, как известно, любил играть в карты. И однажды он проиграл эти деньги, которые были предназначены на гонорар Тургеневу, за публикацию, за роман. Ну, бывало, бывало... Тургенев страшно обиделся и учинил Некрасову скандал. Некрасов был оскорблен совершенно и говорил, что Тургенев просто марает его грязными подозрениями. А Некрасов Толстому очень нравился. Толстому нравилось, что Не-

красов играет в карты, что Некрасов любит женщин, и вообще что Некрасов нормальный человек. Толстой вызвал Тургенева на дуэль. (Эта история в русской литературе обычно замалчивается, потому что когда один гений вызывает на дуэль другого гения, получается ерунда. Вот понимаете, когда Дантес — Пушкина: негодяй, когда Мартынов — Лермонтова: негодяй! А если бы Толстой убил Тургенева — мы были бы в большом затруднении. Это просто фигня какая-то получается. Это не принято.) Короче, Тургенев от вызова уклонился и быстро уехал за границу. Не ответил за базар. Ему было не до дуэлей, он любил Полину Виардо. Она сосала из него деньги, все доходы от его имени и от его гонораров, он переживал страшно. Толстой говорил, что он бы такую бабу просто вышвырнул в окно, и нечего здесь сопли разводить. Тургенев был скандализован такими заявлениями. Короче, Тургенев быстро уехал за границу, чего Толстой не мог ему забыть всю жизнь, издеваясь покуда можно было.

Вот когда этот самый Толстой начал писать «Войну и мир», он, как бы это выразиться по-простому, в гробу видал простое русское трудовое крестьянство. Он хотел написать книгу о дворянах, об офицерах, о людях своей касты, своего сословия. Потому что он принадлежал к этой касте, она ему нравилась, он этой принадлежностью гордился. А все начавшиеся поползновения — «пойти сходить в народ», ну и как уже в недавнем гениальном фильме Никиты Михалкова «Механическое пианино»: раздарить пейзажам все свои старые костюмы — они будут хороши на покосах в старых фраках барина! — вот эти все поползновения у Толстого вызвали полную неприязнь и гомерический хохот. И вот он начал писать роман о дворянах, а кончил тем, что все-таки стал писать о простом народе.

И перетекание «Войны и мира» из одной книги в другую — вещь интереснейшая! Все, вероятно, знают о том, что Толстой гордился до крайности композицией, построением «Войны и мира». Обращали внимание, конечно, на то, что «Война и мир» начинается с длинного чисто французского текста. Причем текста



бессмысленного: вот эта шелуха светской жизни. А кончается философским анализом — настолько глубоким, насколько Толстой вообще мог дать. И на простом, нормальном, без всякой вычурности, с подчеркнутой простотой русском языке.

Вот что необходимо представлять себе о Льве Толстом, потому что вы должны видеть живого человека, чтобы понять, что он писал. И когда Лев Толстой в старости пропагандировал целомудрие, воздержание, и пытался учить своих крестьян, что — ну куда же детей столько, если прокормить трудно. Вот родили, допустим, троих-четверых — и хватит. А дальше нужно жить в целомудрии, вот по Христу, понимаете, в чистоте. Ну, крестьяне только вертели пальцем у виска, как бы разводя руками: говоря, что да, конечно. Когда граф сам уже не смог, так он начинает проповедовать, искренне проповедовать вот такое вот целомудрие...

И вот, значит, Лев Толстой, старый, маститый, принимает Горького — молодого и необыкновенно знаме-

никого. Пьют чай. Заходит разговор о жизни, о любви. И спрашивает Лев Толстой у Горького: «А вы, Алексей Максимович, как насчет дамской части?» Ну, Алексей Максимович слегка смущается, времена, знаете, были те, когда не было принято публично обсуждать анатомические подробности противоположного пола, и т.д. Ну и говорит в таком духе, что он, вот понимаете... А Толстой говорит мечтательно и со вздохом: «А вот я, батенька, в молодости был страшный блядун». Вот нужно это знать, чтобы представлять себе всю жизненную естественность Толстого, которая и переходила в мудрость инстинктивную, без чего Толстой не смог бы никогда написать «Войну и мир».

Ну, потом такие вещи, как «Крейцера соната» — это было уже несчастье. И именно потому, что Толстой был человек огромной жизненной силы и энергии, огромной энергетической заряженности. Оно конечно же: жизнь-то устаканилась — имение, село, семья, кроткая, добрая, верная, умная, помогающая жена, дети, кругом там бегают бывшие крепостные, свои крестьяне. А тут и денег на жизнь хватает, и слава пришла, и делать больше нечего крупной мятущейся душе. И он начинает терзаться! Потому что ему потребно воротить огромные дела и преодолевать серьезные препятствия.

Терзается он непонятно чем. Это то, о чем он пишет в «Анне Карениной»: что было хорошо, только он прятал от себя ружье, чтобы не застрелиться, и веревку, чтобы не повеситься. Он не застрелился и не повесился, но его ближние поняли, что жизнь с гением не сахар. То есть и жену он изводил — тараканы такого дуста не видали, как Левушка с Софьюшкой иногда обращался. Уж она не виновата была ни в чем. Он же ее со свету сживал и поедом ел... И сам страдал не меньше ее! И в конце концов ушел из дому.

Вопрос: дети, чего ему там не хватало? Ну... человек был, судя по всему, психически не совсем адекватен. Вот его натура требовала препятствий! требовала преодоления! требовала вражды с кем-то... Его натура требовала найти какие-то неправильности и несовершенства в мире! Ну, чем они ближе, тем виднее — и с ними бороться, их ненавидеть, их преодолеть. Так что быть великим писателем иногда очень трудно не только окружающим, но и себе самому.

И здесь Толстой недаром любил Некрасова. Здесь Толстого с Некрасовым кое-что роднит. Понимаете ли, в свое время все советские, то бишь русские, российские школьники терпеть не могли Некрасова. Вот этого певца народных страданий. Слушайте, дети не хотят читать про страдания! Дети хотят читать про приключения, про подвиги, про дружбу, любовь и отвагу! А народные страдания им как-то до фонаря. И вот свой образ жизни дети воспринимают совершенно естественным «Выдь на Волгу — чей стон раздается»? Да не хотят они слышать этих стонов, понимаете. Вот дети устроены так, что они хотят быть счастливы, по природе своей, и не хотят они стонов ничьих.

Поэтому Некрасов вызывает у школьников естественное отторжение. Детям навязывают страдания, которые им чужды. А страдания эти по людям, которых давно уже нету. И вот, значит, дети должны разделять это сочувствие к этим крестьянам, чего они абсолютно не хотят. Они хотят быть счастливы сами.

Вот школьные педагоги в Советском Союзе, в России, это никогда не хотели принимать во внимание. Они полагают, что это развивает гуманизм. А дети говорили: так это он крепостных-то своих — чего, освободил? Не освободил?!. Ага... Значит, он получал доходы со своих крепостных, но при этом «страшно

страдал». Дети на самом деле все совершенно адекватно воспринимают.

И у школьника к выпуску из школы складывается совершенно отрицательный образ Некрасова. Это — проклятый зануда, который извел всех своими стонами, который объяснял, как он страдает по крестьянскому поводу, и тем не менее крепостные крестьяне на него продолжают работать, а он их эксплуатировать, и вообще, провались оно все пропадом!

Однажды в университете на первом курсе нам попала книжка одна такая, автора не помню, издательство помню. Издательство ссыльных каторжан и политпоселенцев, а может быть «Политкаторжан и ссыльных поселенцев». А только 1929 год. Ну, в те года русская классика «деятелей дворянской культуры», так сказать, в большой чести не была. И прочитали мы в той книге, ужасной абсолютно, что Некрасов был (да-да, перефразируя или цитируя Грибоедова: «и крепко на руку нечист»), что юный Некрасов явился в Петербург, деньги быстро кончились, жить было неясно как, он встретил какую-то девушку на улице, навязал ей свое знакомство, пошел к ней в гости, и стал у нее и с ней жить. Она была простая трудящаяся девушка. Она была модистка. То есть она на дому шила белье и жила на эти деньги. И его содержала на эти деньги.

А он любил выпить, а ему давали деньги, он просил, — а он бежал и проигрывал. В конце концов у нее кончились все деньги. И она ему сказала, что деньги кончились... она не знает, как теперь жить, и ей уже нечего ему дать. Они вместе спустились на улицу, посмотрели друг на друга, повернулись и пошли в разные стороны. Больше он к своей любимой девушке-модистке не возвращался — у нее деньги кончились. Как в известном переводе на русский язык: «А что,

еще что-нибудь осталось? — с надеждой спросил Винни-Пух».

С большим трудом девушка оправилась от потери всех сбережений и такого коварства. И через несколько лет восстановила прежнее положение. Она расширила круг клиентуры, она опять что-то скопила. Вообще она мечтала купить маленький домик на окраине или в деревне, купить корову, завести свое хозяйство, выйти замуж не за какого-то, который будет ее бить, а за того, кого она сама изберет. Вот на это она копила деньги. И она опять на улице встретила Некрасова. Повторилось все совершенно в точности. Он еще не успел стать знаменитым и преуспевающим, и он пошел с ней. И они стали жить, пока у нее не кончились все сбережения. Они спустились на улицу, посмотрели друг на друга, ну и теперь уж не виделись никогда. Хочется надеяться, что бедной девушке все-таки повезло, потому что третьей встречи, согласно бродячим сюжетам мировой литературы, она бы, конечно, уже не пережила.

Вот этот самый Некрасов, когда был привечен Панаевым в «Современник», стал жить с женой Панаева Авдотьей Панаевой. Он с ней совсем не сразу стал жить, потому что Авдотья, Дуняша, была совершенно порядочная девушка, воспитанная в приличных правилах. Что может быть, она никогда не сторала от страстной любви к Панаеву, может быть, он был ее несколько старше, но она вышла за него замуж. Они венчались. Она совершенно не собиралась наставлять ему рога. Это было задолго до эпохи сексуальной революции. А Некрасов стал домогаться Панаевой.

Панаев как-то думал о другом и смотрел в другую сторону. Трудно сказать, принадлежал ли он к сексуальному меньшинству, или какие-то возрастные изменения, или он не принимал какого-то препарата,

который делает мужчин счастливыми. Короче говоря, Панаев смотрел на это сквозь пальцы. Его устраивало, что Некрасов — хороший редактор, находит материалы, сам пишет интересное, все прекрасно. А Авдотья Панаева никак не хотела одарить Некрасова своей благоклонностью! То есть полная противоположность тому, как отнеслась, допустим, жена графа Воронцова к молодому Пушкину в Одессе.

Вот однажды Некрасов катал Авдотью Панаеву на лодочке по Неве, и опять стал домогаться ее взаимности. В чем ему опять было отказано. Тогда он в совершеннейшем бешенстве швырнул весла в воду и сказал, что если она не ответит ему взаимностью, то сейчас он перевернет лодку! они утонут, он утопит ее и утопится сам! И она сказала: ну, значит такова воля Божья. Тогда он прыгнул в воду — и стал тонуть, потому что хоть «стон на Волге раздавался», где Некрасов вырос, плавать он все-таки не умел. В те времена умение плавать не входило в число дворянских доблестей и полагающихся умений. Авдотья Панаева стала кричать, что тонет Некрасов. Некрасова вытащили, посадили обратно в лодку; весла поймали, дали ему весла. Некрасов сказал, что все в порядке. Спасители отплыли. Некрасов сказал Авдотье Панаевой, что сейчас он выбросит весла, прыгнет в воду — и тогда уже его точно никто не вытащит, и он примет к этому все меры. Примерно вот так началась их жизнь в гражданском сожителстве.

Играл обычно Николай Алексеевич Некрасов в том самом Владимирском игорном клубе, где потом много десятилетий был знаменитый театр Ленсовета. Вполне приличное здание, 200—300 метров от Невского, все было хорошо. Суммы проигрывались иногда серьезные, потому что в те времена на «Современнике» мож-

но было выручать деньги. Журнал читали люди состоятельные, имелись также меценаты, и т.д. и т.п.

Когда узнаешь такие вещи про Некрасова, которого представляешь исключительно уже по фотографиям, где изможденный раком старец, живой скелет с вылезавшими волосами, ввалившимися страдальческими глазами смотрит на мир, — очевидно страдает по крестьянам, которые стонут на Волге. И смотреть на него просто непереносимо. Ты еще жив и здоров, а он уже вот так страдает. И так сто пятьдесят лет подряд. Шутите вы, что ли? Ужас какой-то!.. Так вот, — когда узнаешь, каким он был на самом деле, начинаешь проникаться к нему какой-то чисто человеческой симпатией. Было в этом что-то, знаете, живое, озорное, эпатазирующее, неприличное, эгоистичное, мужланское, азартное, — но совершенно живое.

Вот, понимаете, русскую литературу можно воспринимать только как нечто совершенно живое. Когда начинают сюсюкать и приводить академические образцы — это сразу совершеннейшая неправда. Сразу неправда, все! Сразу вместо литературы, — вот как вместо краба берут засушенный и покрытый лаком панцирь от краба, вот чтобы не взять панцирь без краба, — нужно себе представлять этих людей живьем. Не то, что они были плохие, — а то, что они были живые, нормальные, и в них единственно возможным образом для всех писателей были все доблести и все пороки всех их героев. А иначе бы они ничего не могли написать.

И в завершении сегодняшнего разговора, где мы пытаемся все осмотреть не с той стороны, что принято, несколько слов о великом Чехове.

Первое. Принято всегда говорить, полагать, считать, повторять, что русская литература отличается большой гуманистичностью, состраданием к маленькому челове-

ку, сочувствием и вообще страшным человеколюбием и теплотой. Вот у Чехова как раз, писателя рубежного, на рубеже XIX—XX веков, переход и перелом классической литературы в новую литературу XX века, этого сочувствия к маленькому человеку найдешь не сразу и не всегда. Впервые в русской литературе у Чехова появляется такой, я бы сказал, весьма циничный и даже черный юмор.

Сначала это у еще совсем молодого Антоши Чехонте. Скажем, в таком рассказе как «Утопленник». Как вытащили мужичонку из реки и стали его откачивать: он уже вроде отплевывается, глаза открыл... А вот все подают советы, как его надо дальше откачивать, чтоб было лучше. Тут полицмейстер остановился: тоже подал советы! Короче — мужика откачивали, пока он не помер окончательно. И вынесли тогда вердикт: не жилец, значит, был, что же делать.

Читатель, по идее, должен над этим смеяться. И смеяться над этим действительно можно. Я помню, мы когда-то в школе, читая Чехова, этот рассказ нашли сами — и страшно веселились. И пытались рассказывать его учительнице, — так она с негодованием пресекала наши попытки рассказать этот чудесный, смешной рассказ про утопленника.

Или такой, совершенно страшный, конечно, рассказ как «Спать хочется». Как малолетняя нянька удушила этого младенца. Подано это спокойным, ровным тоном. Рассказ страшноватый. Рассказ очень сильный, беспощадный. И до Чехова такой рассказ, пожалуй, вот без этих комментариев, подайте только факты, такой рассказ до Чехова никто не смог бы написать. (Вот вам, кстати, и весь «Чужой» Камю, только на полвека раньше и намного сильнее, и скупее в средствах.) Так что насчет большого гуманизма — это я не убежден.

Далее. У гениального Чехова, ну а Чехов тоже в первом ряду, значит, тоже гениален... У гениального Чехова есть два гениальных произведения подлиннее прочих. Одно из них называется «Степь», а другое называется «Драма на охоте».

...Вы знаете, я могу считать себя профессиональным читателем. Много лет, сызмальства, я читаю, достаточно много, ежедневно; причем не только читаю, а уже давно смотрю одновременно, как это устроено, что автор имел в виду, как это сделано, и пр. Я-ни-ра-зу не мог дочитать «Степь» до конца! Чехов писал прекрасные короткие рассказы. Чехов писал прекрасные мини-романы, которые был свернуты в рассказы, — такие, скажем, как «Ионыч». «Ионыч» — это роман! который просто уложен в какой-то десяток страниц, вы понимаете. Но когда он хочет написать длинные произведения, он тут же перестает понимать, как это делать. Ну не его. Вот у этой «Степи» есть единственное достоинство — она по длине начинает напоминать действительно степь. Больше все. Там ничего нет, там ничего не происходит, непонятно, зачем это надо читать, и желания-то такого нет.

Второе — это «Драма на охоте». Вы знаете, она такая длинная, она так рассыпается... как песок... что это очень трудно... Ну не его это дело, на мой взгляд; хотя, конечно, это мое частное мнение, которое никак не влияет на статус Чехова в русской и мировой литературе.

Это я к тому, что, как там было у Грибоедова, «в такие лета должно сметь свое суждение иметь». Имейте свое собственное суждение. Не бойтесь. Имеете право! Вы можете выглядеть дураком. Можете выглядеть неучем. Но зато вы честны сами с собой! А это большое, знаете, дело. Потому что когда человек врет сам себе,

то ничего хорошего он не исследовал и не понял, не разумеется, не может.

А дальше идет великая чеховская драматургия, которая началась с блестящего и оглушительного провала «Чайки» в театре Станиславского. Так вот. Это я к тому что у Чехова не получились ни «Степь», ни «Драма на охоте», что пьеса — это произведение сравнительно длинное.

Вот в это самое время королем пьесы был Островский. Герои пьес Островского были люди сравнительно простые, не интеллигенты. А вот у Чехова регулярно интеллигенты, интеллигенты того либо иного разбора. Кто-то что-то пишет, кто-то продает вишневый сад, кто-то там доктор, и т.д. и т.п. И в этих пьесах ничего не происходит. И нужно было быть своего рода театральным гением, чтобы разглядеть замечательную новизну в том, что в чеховских пьесах ничего не происходит. Чехов сказал, что он так и хотел: что не нужно всех этих наворотов, — а люди просто сидят и пьют чай, а в это время складываются их судьбы, и разбивается их счастье. Вот они там пьют чай и разговаривают бесконечные разговоры, и действие все время топчется на одном месте.

После Чехова театр кончился. За редкими несколькими исключениями типа Пиранделло, Пристли, Сартра, — четвертого, назвать не могу... нет, могу, — Дюренмата, — за исключением этих четырех театр кончился на весь XX век. Потому что раньше режиссер был сугубо номинальной фигурой. Режиссер был своего рода директор всей вот этой труппы: ну, присмотреть, чтобы суфлер подавал текст, чтобы актеры по пьяни не падали со сцены в первый ряд, чтобы желательно знали свои роли, чтобы все были при костюмах, — а дальше уже актеры произносили. У Чехова это все не

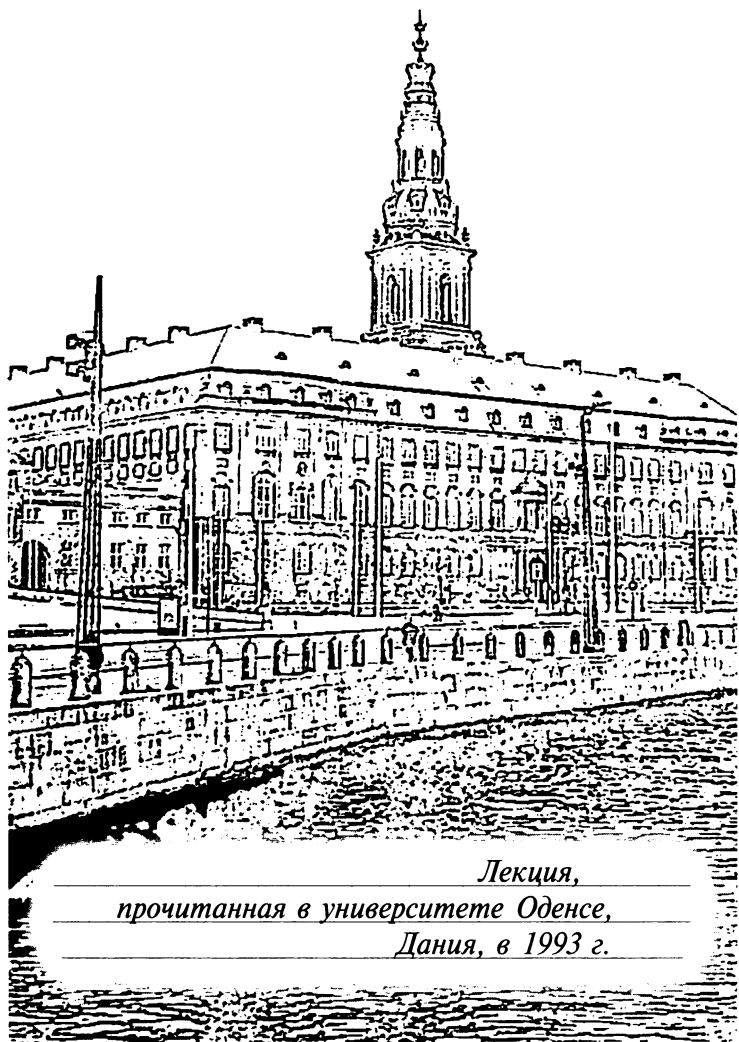
проходило. Чеховский театр требовал режиссера, чтобы заставить актеров ходить так, смотреть так, говорить так, поворачиваться так, чтобы явствовало из этих сцен что-то такое, чего не было написано драматургом. Что не явствует из их речей. Вот режиссерскими штучками-дрючками подать подтекст, которого иначе не было. И вот тогда фигура режиссера вылезает на авансцену. И режиссер делается главным. И вот этой своей командной позиции он назад уже не отдаст!

Дальше режиссеру делается неинтересен тот театр, где он, режиссер, лишний.

Потом появится Мейерхольд, потом появится весь современный театр, на сцене начнут строить какие-то необыкновенные конструкции, начнут придумывать для актеров какие-то необыкновенные трюки, но так или иначе: нет режиссера — нет спектакля. А до этого пьеса и спектакль были, в общем, синонимы. Потому что пьесу сыграл — вот тебе и спектакль.

Вот чеховские пьесы, которые невозможны без режиссуры, которые рассыпаются как песок и смысла никакого без режиссуры не имеют, ознаменовали собой тот самый новый театр. Что очень хорошо для тех, кто не любит крепкой внятной сюжетной литературы. А вот если кто думает, что отказ от сюжета, отказ от действия, отказ от развития характеров — вот это вот хорошо, — или плохо? — думайте сами. Но, понимаете, произошло резкое упрощение театра. Режиссер вытаскивает из чеховской пьесы все на свете, а в тексте — там похуже, может быть, было, гораздо меньше всего. Это своего рода *энтропийная* драматургия, где развалился канон. И писать пьесы а-ля Чехов, в моем простом представлении, несравненно проще, чем, скажем, писать пьесы а-ля Шекспир; или даже, может быть, Островский.

Я думаю, что такая точка зрения не то чтобы имела право на существование, но: может быть полезна для того, чтобы понять происходящее в сегодняшней литературе — когда нам давно уже «Черный квадрат» впаривают за живопись, невнятные писания — за поэзию и т.д. и т.п. Вот полезно видеть изнанку классики, — ту бортовку, на которую посажен этот костюм, ту подкладку, которая прикрывает ее изнутри: для того чтобы понять, что ж такое литература и куда сейчас мы идем...



*Лекция,
прочитанная в университете Оденсе,
Дания, в 1993 г.*

РЕВИЗИЯ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Если я сейчас ничего не вру, а я стараюсь не врать, как умею, то за серединой XX века — нашего великого XX века, который мы уже, в общем, можем оценить во всем объеме и полнозвучии — в расцвете этого XX века, в 1969 году, Нобелевскую премию по литературе получил великий, ну на тот момент достаточно великий, английский (и шире — просто европейский) драматург Сэмюэл Беккет, — в основном за пьесу «В ожидании Годо», но не только, не важно, вообще за драматургию, с формулировкой: «за изображение страданий человека XX века».

В свое время в Советском Союзе все эти штучки-дрючки, все эти сюрреализмы, абсурдизмы были совершенно запрещены. И когда впервые нашел я все-таки публикацию на русском языке пьесы «В ожидании Годо» — ну слушайте, ну какой кайф тогда! Это все не так, как мы привыкли, вот как это все здорово идет вот, вот просто ничего себе, насколько не похоже на весь этот наш поганый тогдашний соцреализм! Вот действительно люди страдают, вот все бессмысленно, и вообще все это... ну, в

этой пьесе конкретно никто не страдает, они ждут чего-то... они ждут... вот вся наша жизнь!..

Прошло много лет. И подумал я вдруг однажды, что никогда в мировой истории люди не жили так хорошо, как в середине и второй половине XX века в Западной Европе! Ну, и в Соединенных Штатах Америки. Они никогда не были так свободны во всех своих правах, возможностях, волеизъявлениях. Никогда не пользовались такой свободой слова, печати, мысли, совести. Вероисповедания, передвижения, выбора профессии и т.д. Никогда!! У них никогда в жизни не было таких социальных гарантий, когда сегодня в такой стране, как — ну уж Дания-то — Швеция—Голландия, в первую очередь, ну и Германия, ну и Франция, и Англия, и Штаты, — человек должен сильно-сильно постараться, чтобы умереть с голоду и без всякой медицинской помощи. Потому что есть масса социальных служб. Пусть он только куда-нибудь придет: его пристроят к тому, что будет еда, у него будет одежда, и его хоть как-то и не так уж плохо полечат. Это вам не старинные времена!..

Я подумал, что, смотрите, вот Сэмюэл Беккет жил в Англии. Англичане уже давно-давно гордятся тем, что они англичане и живут в Англии. Ну, некоторым Англия не нравится. И Беккету она не нравится. Он переехал во Францию. Он страдал в Лондоне, а потом стал страдать в Париже. И написал пьесы о своих страданиях, о страданиях человека XX века. И получил за них Нобелевскую премию.

Понимаете, я всегда любил историю. Я всегда был в каких-то нормальных, я считаю, пределах (некоторые считают в ненормальных пределах), — любопытен, и поэтому история мне всегда была интересна. Я немного знаю историю Англии. Я представил себе, каково было бы Сэмюэлю Беккету родиться не в XX веке, а

в XVI, лет на 400 пораньше. Во времена царствования государя Генриха VIII. Попастъ под процесс огораживания, попастъ под процесс церковной реформации, когда король сказал: сейчас мы распатроним все эти монастыри, а я сам буду главным по части церкви. В те времена, когда отрубили голову Томасу Мору, когда примерно 80 тысяч человек развешали по деревьям. Сначала землевладельцы стогняли их с земли, потому что поля превращались в пастбища, а потом королевские патрули вешали их на деревьях вдоль дорог, потому что они были бродяги. А это наказывалось. — То интересно: пожив в эту эпоху достославную, что сказал бы Сэмюэл Беккет о страданиях человека XX века, который катается как сыр в масле?..

Вот с этого у меня в голове стала происходить возмутительная ревизия по части канонических фигур литературы XX века. Ну, понимаете ли, — с одной стороны, и кошке дозволено не только смотреть на короля, но даже при этом мяукать. С другой стороны, что бы я ни сказал — это не более чем мое частное мнение, которое никак не изменяет судьбы великих людей. С третьей стороны, я на своем мнении никак не настаиваю и никому его не навязываю. Я настаиваю лишь на том, что, как писал тот же Грибоедов: «В такие лета дол́жно сметь свое суждение иметь». Я настаиваю на своем праве иметь свое суждение и высказывать его, не более чем. Мне оно, совершенно понятно, представляется здравым.

Понимаете, по мере лет сложилось совершенно ясное убеждение, что большая часть людей не смеет высказывать своего мнения. Ну люди так устроены, они должны иметь одинаковое мнение, иначе ничего не получится из человечества. Вот они не смеют высказывать свое мнение, потому что они если знают, что Пушкин — это наше всё, значит, всё. Или если они

знают, что Ленин — самый человечный человек, значит каждый, кто думает иначе — это враг, и место его в тюрьме. Или знают, что Адольф Гитлер — это вождь немецкого народа, и думать иначе, в общем, это уже преступление против арийской расы, ну и т.д. и т.п.

Но вот бывают коты, которые гуляют сами по себе.

Таким образом, дело происходило так. К концу XIX века литература и вообще искусство достигло небывалого совершенства. А когда совершенство достигнуто, — то спрашивается, куда развиваться? Запомните нехитрый тезис — *с вершины все тропы ведут вниз*. Вот остановка в развитии невозможна, — а с вершины тропы ведут вниз. Таким образом, к концу XIX века французы, которые были в своей литературе, да и в своей живописи, в чем-то впереди планеты всей — уперлись в то, что они уже, в общем: все могут — и все сделали. Потому что есть уже такой титан как Гюго, есть великий Бальзак, есть изящный, блестящий, отточенный Мериме, есть легкий, отшлифованный Мопассан, и есть идеальный Флобер: все это есть.

А дальше получается, что (что куда дальше?) начал потихоньку появляться *неопримитивизм*, сказал бы я, как принципиальное течение в искусствах вообще. Начали высказывать ту точку зрения, что если на улице идет дождь, то нечего писать, что «буря мглою небо кроет» или какие-то там водные потоки... с ревом... нет, не фиг, вот не надо наворачивать вот эти красоты, это банально, это пошло, это эпигонство, это признак просто безвкусицы литературной. Нужно писать просто: «Шел дождь». Им возражали, что, вы знаете, для того, чтобы написать «Шел дождь» не нужно быть писателем, достаточно быть клерком. Ну что значит: шел дождь?

Вот таким образом в этих спорах, где все сходились только на том, что нельзя писать как раньше, должно

же быть какое-то развитие — в Италии человек по фамилии Маринетти стал писать ни на что не похожие стихи. Короче — появился итальянский футуризм.

Если мы начали говорить о модерне, то известно, что 95% всех впечатлений, всей информации получаем через зрение. Ну вы слышали: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Это к тому, что живопись всегда идет несколько впереди литературы. Понятно, что все искусства между собой повязаны. Вот есть кровеносные и лимфатические сосуды между ними, одно перетекает в другое по сообщающим это каналам. Так вот живопись впереди. Мировоззрение — то же самое; некая, я бы сказал, эстетическая идеологизация общества — та же самая, а живопись впереди и она раньше! Ну, нарисовать — это несколько быстрее, проще и нагляднее, чем написать. Таким образом, на примере живописи яснее всего видно, что появляется *контркультура*.

Контркультура означает — ребята, ша, мы нахавались того, что вы делаете, — это уже не интересно, это — пошло, банально, это — мещанство, это — ерунда, это — обывательская точка зрения. У вас какие-то ваши эти красавцы, красавицы, Амуры, Психеи, да вы что!.. Какие Амуры, как Психеи? Какие завиточки, какая позолота?! Фи, какая пошлость. Вот я вас всех в гробу видал, я не такой как вы, я над вами издеваюсь, я вам в перпендикуляр, — и поэтому я возьму и у себя на холсте просто нарисую черный квадрат.

И появляется эпохальное произведение живописи: «Черный квадрат» Малевича. Что интересно, *большинство ничего не понимает*. Даже когда «Черный квадрат» утвердился, намертво врос в историю и идеологию искусства, — находится масса людей, желающих считать себя знатоками, которые подходят в музеях к вариантам этого «Черного квадрата» (авторских вари-

антов несколько) и, заложив руки за спину, закинув лица немного кверху, с отрешенным видом знатоков, внемлют этому искусству. На самом деле это необыкновенно смешно! Человек, который разглядывает «Черный квадрат» — это примерно то же самое, что придворный, который восторгается новым платьем короля в известной сказке Андерсена. Эти люди не понимают того даже простого, что «Черный квадрат» — это не живопись, это именно *контркультура*, на него нечего смотреть!.. Достаточно знать, что он существует. Достаточно взглянуть на него один раз. Все, больше не надо. Это означает:

подавитесь вашей живописью, мы дошли до логического конца, продолжайте рисовать ваших козочек, ваши пейзажи, ваши портреты, ваши грезовские головки и т.д... продавайте их за деньги, вешайте у себя над каминами... а вообще сгнила вся ваша эпоха, и сгнило все ваше искусство, и сгнила вся ваша идеология цивилизации, культура... и в гробу вас всех... вы противны, пошлы и развратны. Вот я вам нарисую черный квадрат. Подавитесь! Вот вам всем!!

То есть такой суровый кукиш цвета ночи. Вот многие любители этот кукиш восприняли за какую-то такую действительно изящную фигуру типа нового балетного па — и началось победное шествие контркультуры, которую многие стали воспринимать за культуру реально естественную.

На рубеже XX века, надо сказать, Россия впервые в своей истории вышла вперед, явственно вышла вперед, по части некоторых родов искусства. Русская живопись, русский авангард, ну просто пользовался хорошим спросом во всем мире. Это была живопись, о которой говорили и которую ценили. Это не что-то там такое вторичное. Ну там про дягилевские сезоны, про

балет мы уже не говорим, но вместе с живописью попробовала идти поэзия. Появляется такой человек как Давид Бурлюк. Он сколачивает свою группу.

Появляется такой человек как Крученых. Они находят такого более крупного, чем они человека по фамилии Маяковский, о котором съязвил когда-то Алексей Толстой: «длинный как верста парень с лошадиным лицом». Ну да, Маяковский красавцем не был, но человеком был отнюдь не бездарным. И вот они стали писать какие-то ни на что не похожие стихи, рисовать ни на что не похожие картины, а все, что было до них... нет, ну что вы, это было развитие того самого Писаревского призыва: сбросить Пушкина с парохода современности! То есть Писарев говорил: бей все подряд! что разобьется, то и ладно, а что останется — то и уцелеет... А вот эти вот ребята уже в начале XX века: «Пушкина сбросим!» Как могли сбрасывали, но в конечном итоге не сбросился; но они старались! Они находились, как сказали бы позднее, в мейнстриме всего литературного движения.

К тому времени в мировой литературе героизм и романтизм, в общем, себя исчерпали. Ко времени Первой мировой войны, к 1914 году, европейская литература подошла уже без вот этих образцов великого героя, великого первопроходца, труженика, который был подан в богатых и мощных реалистических тонах. Нет, это все уже прошло. Никакого Киплинга, никакого Джека Лондона, в общем даже и никакого Бальзака. Все было как-то вот рассыпающимся. Надвигался социализм.

Писали о том, что социализм — это будущее всей Европы, социализм возник в Германии, потом он стал набирать силу также во Франции, в Англии, в Италии. А социализм — это значит «восстание масс», как выразился когда-то Ортега-и-Гассет; — это означает, что самое главное делают массы и, может быть, массам не

нужны эти самые Венеры Милосские, а самое главное — это справедливость и счастье простого человека. А вся та культура, которую нам впаривали до сих пор, была культурой эксплуататорских классов, и вообще пора делать что-то новое. И стали стараться делать новое. И разразилась Первая мировая война.

И вот — величайший кризис европейской цивилизации, который и перетек в Первую мировую войну, эту четырехлетнюю бессмысленную бойню, когда самые развитые страны мира посылали цвет своей нации — здоровых молодых мужчин, которые убивали друг друга миллионами без видимого смысла. Такие вещи, конечно, во-первых, сильно действуют на мозги; а во-вторых, показывают бессмысленность происходящего и заставляют задуматься о том, что вообще мы не так жили. Происходит смена вех.

Смена критериев. И вдруг оказывается после Первой мировой войны, что есть великий и замечательный, знаковый писатель Марсель Пруст. Он не создал никаких великих характеров, он не добился никаких художественных свершений, он подробно-подробно шаг за шагом, движение за движением, описывал, как человек думает о том-то и о том-то, как человек увлекается, влюбляется, любит, страдает, а потом происходит охлаждение, как люди разговаривают просто в каком-то доме, в гостиной, салоне, а потом расходятся, как происходит знакомство между двумя людьми — вот они увидели друг друга, обменялись фразами, обменялись специальными взглядами, подошли друг к другу ближе, и, в конце концов, скрылись за какой-то дверью, а потом вышли оттуда, ничего не произошло. Но вот это ничего, то есть, допустим, один мужчина понравился другому мужчине, они зашли за дверь, очевидно, вступили в интимный контакт, какое-то время спустя

вышли обратно и разошлись. Правда, потом они встречались еще. Вот и вся история, т.е. идет передача через детали и психологию, которая стоит за этими деталями. Все, ничего больше. Все это очень длинно, очень подробно, в это трудно въехать, в это трудно вчитаться, но если кто уже вчитался, то это затягивает и доставляет удовольствие, потому что, конечно же, это талантливо, это очень подробно. Хотя в общем там большой жизни нет, там есть отдельные сколки. Вот эти отдельные сколки очень-очень подробно расписаны. Все. В сухом остатке не остается, в общем-то, ничего, недаром это называется «В поисках за утраченным временем».

Пожалуй что во времена гигантов XIX века человек, который вдруг стал писать так, не имел бы никаких шансов на успех. И сейчас у него весьма узкий круг читателей, которых он действительно увлекает, которым он понятен. Но вдруг оказывается весьма широкий круг образованных читателей, которые кричат, что это здорово. Ну потому что это так же как толпа подхватывает: держи вора! и прочее, и прочее. Этот писатель оказывается в числе великих, хотя вот так вот сразу трудно сказать, — ну, и что он сделал для чьего величия?

Он не одинок, потому что оказывается вдруг такой гигант, такой гений, как Джеймс Джойс. Джеймс Джойс долго подходил к своему главному произведению и, в конце концов, написал этот огромный 55-листовый роман про один день из жизни, короче, «Улисса» он написал. Условно считается людьми малосведущими в литературе, что это он изобрел «поток сознания», и т.д. и т.п. (В дневниках Льва Толстого есть одно место, как Толстой подходит к дверям своего дома и поднимает руку, выставляет вперед палец, намереваясь нажать на звонок, чтобы ему открыли, ну и, в конце концов, нажимает на звонок. Звонок звонит, сейчас откроют дверь. Это описывает на скольких-то стра-

ницах. Идут все детали, и звук откуда-то донесся, и цвет какой-то... облако... когда периферийным зрением зацепило что-то наверху, и оттенки самого этого звука, и как смотрится сапог на ступени крыльца, и вспыхивающие в связи с этим многочисленные ассоциации, которые могут быть про все что угодно: и про птиц, и про сапожников, и про изготовление фарфора, из которого сделана кнопка звонка, и все это заключается таким вздохом мечтательно-задумчивым, что ведь можно было бы написать целый роман о том, как человек просто звонит в звонок. Вот что такое... был Лев Толстой, который звонил в звонок. Вот какова была потенция этого писателя.)

Вот Джеймс Джойс и написал этот роман о том, как человек звонит в звонок. Собственно ничего не происходит. Ну, есть он, ну есть она, ну кто-то делает одно, ну кто-то делает другое, ну у кого-то месячные, а у кого-то геморрой, а кто-то жарит себе почку на завтрак, а кто-то идет в парикмахерскую. Я люблю повторять, что в таких случаях очень часто вспоминаю фразу Коменжа из романа Проспера Мериме «Хроника времен Карла IX» в переводах блистательного Михаила Кузмина: «Простите, сударь, — холодно прервал его Коменж, — мне есть очень мало дела до вас лично и всего вашего семейства». Так мне есть очень мало дела лично и до Блума, и до его жены, и до всей этой братии из «Улисса», потому что писать так можно бесконечно долго, писать так можно обо всем, но смысла в этом лично я не вижу ни малейшего.

Лично мне представляется, что такое произведение как «Улисс» — это классический тупик в литературной работе. То есть как человек делает все, что он только может придумать чтобы делать. Ну, вот, например, по дороге собирает земляных блох, потом их изучает под микроскопом и классифицирует, типа: у кого в какую

сторону лапки растут. Спросите, кому и для чего нужна классификация видов земляных блох. Вам ответят, что вы ничего не понимаете, что это — наука.

Вот искусство поперло во все щели бытия и сознания, как замазка в оконные трещины. Ну вот до чего может додуматься, то и будет: изображать граффити на бетонных стенах, или плести из полихлорвиниловой оплетки телефонных проводов такие красивые затейливые цепочки, чтобы их как брелоки вешать на автомобильные ключи: было когда-то такое поветрие у советских шоферов; или делать еще что-нибудь бессмысленное. Это может принимать формы примитивно-прикладного искусства, например, узорные наличники на окне на избе. Это все-таки эстетизация жилища и стремление к прекрасному. А может принимать формы вообще какой-то ерунды, я уже даже не знаю, — каким цветом нужно красить какой-то кусок на крыше или какой ширины с точностью до сантиметра должны быть брюки.

И вот люди делаются знаменитыми!

Что они делают? Они шьют никому не нужную одежду, зато одежда вычурная, и люди богатые отваливают огромные деньги для того, чтобы купить вот эту им ненужную одежду; но это знак престижа! *Люди делают абсолютно все.* Вот есть всегда чудачки, которые думают: а что будет, если я начну изучать вот это вещество, вдруг я там найду чего-то очень-очень маленькое. Потом кто-то изобретает микроскоп, кто-то обнаруживает микробов, а остальные 20 тысяч безвестных исследователей так и проживают свою жизнь как чудачки, которые занимаются белибердой.

Вот таким образом и написан роман «Улисс». Вот можно же придумать такой роман? Можно. Можно его написать? Можно. Нужен для этого талант? Нужен. Не было такого романа раньше? Не было. Дает он что-

нибудь человеку? Ничего не дает. Он дает только знание того, что такой роман есть и что так писать можно. Что остается в сухом остатке? Ответ: ничего не остается в сухом остатке.

То есть вот музыка у нас семитоновая в европейской традиции, а можно сделать двенадцатитоновую. Вам привет от Арнольда Шенберга. Зачем нужна двенадцатитоновая музыка? Трудно сказать. Но раньше ее не было! Это интересно, это новое открытие. Вот и с «Улиссом» точно то же самое. Вот есть такой роман. Он на что-то вдохновляет? Он о жизни что-то новое говорит? Он вас куда-то зовет? Может быть, у вас в душе поселяется чувство трагедии или восторженного подъема, или активного отношения к жизни, или желание что-то изменить, или наоборот желание повеситься? Ничего не возникает, кроме чувства некой неприятной утомленности. Неприятной, потому что ничего приятного в этой книге не происходит. И по сравнению с вершинами XIX века это напоминает полное фуфло, не нужное ни за чем.

Разница между «Улиссом» и, предположим, «Оливером Твистом» ну примерно такая же, как разница между блестяще написанным и блестяще исполненным экзерсисом, упражнением для беглости пальцев, вот чтобы у пианиста пальцы бегали отлично, чтобы темп и ритм были необыкновенные, чтобы все это было виртуозно, и все говорили, профессионалы, сидящие в зале, как это виртуозно. Но это не имеет никакого отношения ни к Бетховену, ни к Моцарту, ни к Чайковскому. Разница меж ним и симфонией. Это не музыка. Это экзерсис. Вот смотрите, какие звуки можно извлекать из рояля и в каких комбинациях. А больше там нет ничего.

Вот это — об одном из столпов литературы XX века.

Но был пример гораздо более значительный и более знаковый. Жил-был маленький, больной, себе на уме, сдвинутый, нелюдимый, и ничего не хотевший публиковать и близко не мечтавший о литературной славе австрийский еврей, которого звали Франц Кафка. Ну, когда он умер и когда противу его желания, однозначно высказанного в завещании, его вещи были опубликованы. Он стал всемирно и чрезвычайно знаменит. Он стал одной из главных фигур литературы XX века. И вот он-то в гораздо большей степени, конечно, чем Беккет, показывал страдания человека XX столетия.

Обычно, когда вспоминают Кафку, вспоминают такую новеллу как «Превращение», где Грегор превратился из человека, мелкого клерка, в такое странное насекомое. Делать с ним было нечего, ну умер, в конце концов, яблоко сгнило в чешуе.

Или такой рассказ, как «В колонии» — как, значит, приговоренных к смерти казнят таким образом, что вот они... валики, а эти валики утыканы иголочками, и вот эти иголочки по телу... вот валик крутится, иголочки какое-то слово печатают, печатают: они печатают, пока осужденный не истечет кровью и не умрет, а тело его потом измочаленное выкидывается на свалку. И нужно знать, какое слово по тебе печатают... последние муки: что же там, понимаете, по тебе печатают? А потом отменяют эту ужасную казнь, и офицер, который ею всегда руководит, так сказать старший экзекутор, переживая страшно, сам заворачивается в эти валики, сам проходит через эту казнь. Ну, это очень впечатляюще. Да, конечно. Но, понимаете, ужасы там, готика и т.д. — это всё было раньше, и много было! У Кафки просто ужасы обыденны.

Есть у него, конечно, такой роман «Замок» и такой роман «Процесс». И в «Замке» это все бессмысленная бюрократия, и зачем? зачем? без конца. А в «Процессе»

человека неизвестно за что приговорили к смерти, и сделать ничего нельзя, и палач-то ничего против него не имеет, ну вот дело такое: кто-то приговорил. И, в конце концов, тихо отвели за горку, положили на камушек, зарезали кухонным ножом и т.д. и т.п.

Вот такие великие произведения. И Кафка был очень великим писателем XX века. Смотрите, с точки зрения чисто литературной, Кафка писал очень просто. Это был своего рода ноль-стиль. То самое, о чем говорили французы еще в конце XIX века. Шел дождь — значит шел дождь. Не надо выпендриваться. То есть стилистический уровень, стилистическое мастерство, которым отличался Пруст; которым отличался Джойс, он имитировал все стили, какие мог придумать в своем романе, — это мастерство у Кафки отсутствовало за полной к тому ненадобностью. Он показывал абсурдизм и странность этой жизни.

Заметьте, в это время в Австрии было довольно много сильных и интересных писателей. Вот такое остранение было вообще в русле современной тому времени литературной традиции. Но Кафка, кроме того, явил литературную судьбу. Вот эта его нелюдимость, болезнь, ранняя смерть, завещание сжечь все его произведения, вкупе с самими произведениями очень работали естественно на его славу типа: Бродского как сослали за тунеядство, так весь мир о нем заговорил. Это нормальная история.

Вот этот самый Кафка по прочтении не оставляет также от себя абсолютно ничего, кроме легкой, серой, глухой, плотной, тошнотворной тоски. Потому что главные чувства жизни, мировосприятия Кафки — это вот такая легкая, плотная, безысходная, безнадежная, серая тоска. Я часто думаю, что от депрессии, в сущности, есть лекарства. И все наши действия, наше настроение, наше

мировоззрение в большой степени объясняется деятельностью нашей центральной нервной системы и биохимией нашего мозга. То есть если Кафку условно сдать гениальному психоневропатологу, который на несколько месяцев поместит его в идеальную клинику и пропишет ему идеальную схему и режим дня и изменит биохимию мозга, что, в сущности, можно, — то, очевидно, это будет уже не Кафка, а нечто совершенно другое.

На примере Кафки прекрасно видно, как стирается грань между талантом и психопатологией. Потому что, скажем, Джойс был человек абсолютно здоровый, у него была семья, жена, дети. Он любил выпить, любил закусить. Пруст был человек не здоровый, он был здоровый до поры до времени, а потом еще в молодости заболел чрезвычайно и явил собой вот тот знаменитый пример — писатель, который живет в комнате, обитой пробкой, потому что любой звук был ему несносен. Не открывает окон, чтобы звуки не доносились, и свет — то ему мешает — вызывает головную боль, и вот там он живет: однако великую эпопею написал. Вот Кафка был тоже человек чрезвычайно больной.

И вот примерно с того момента укоренилась эта удивительная точка зрения, что писатель, он делает чего... он на бумаге вымещает свои комплексы. (Тем более, что на рубеже XX века была в моде теория Ломброзо, о том, что гений — это психопатология, грань безумия, аспект больной психики.) Вот каждого человека мучают комплексы, но одни их вообще не вымещают, ужасно больные, другие вымещают, например, зло на окружающих агрессивно и страшно. А вот писатели вымещают их на бумаге, и получают вот такие произведения: например роман Кафки «Процесс».

И когда меня, скажем, иногда спрашивали, вот какие у меня комплексы и что я вымещаю. А я говорил,

что, по-моему, у меня особых нет, и я их не вымещаю. Мне говорили: ну, что ж, что же так малоинтеллектуален, что этого не понимает...

Тут, видите, как раз в начале XX века вошло в большую моду учение Зигмунда Фрейда. Фрейд он ведь не полагал, что создает учение. Фрейд — поначалу был нормальным психоневропатологом-практиком, он разрабатывал прикладные техники для излечения пациентов. И вот у него пан-сексуализм был как база его прикладных техник, потому что происходило это в весьма пуританскую эпоху, когда, однако, пуританские нравы взламывались совершенно, комплексов сексуальных у людей была масса.

Была в начале XX века, условно говоря, первая сексуальная революция. Я знаю там, порнографические открытия, которые сейчас были бы очень скромны; публичные дома, которые отличались известной нравственностью... Проститутки, ну, всегда были проститутки, но здесь все-таки они были явно отделены от приличных женщин. А потом началось еще хуже — появились дома свиданий. И уже иногда гимназистки ходили в дома свиданий, чтобы заработать деньги в свободное время. Ну, это ничем не отличается от того, что, скажем, в России делают некоторые студентки, школьницы и прочие молодые особы сейчас. Причем дело не только в деньгах — но все мировоззрение меняется! Вот таково было мировоззрение приблизительно начала XX века, и вот в такую эпоху и появлялись эти произведения, в такую эпоху формировался Кафка, и, конечно, все это — больная литература. Эти произведения сделаны истинно больными людьми.

Никто не может сказать, что больной Пушкин или Толстой, или Шекспир, или Гюго, или Гёте, или Диккенс, или Теккереи, или Байрон, или Конан Дойл, или

кто еще. Они все были здоровые люди, хотя у каждого были свои проблемы, склонности и, разумеется, свои тайны маленькие или немаленькие. Вероятно, со времени Тулуза-Лотрека во французской живописи... маленького хромого сифилитичного карлика... — вероятно с этого момента патология, психопатология, анатомопатология пришла в мировое искусство. Уже были такие здоровые люди, были супермены, были герои-титаны Бальзака, и титаны Гюго, и титаны Толстого. Ну что, значит, понадобились уже наоборот — вот эти карлики, потому что ими еще мало занимались. Ну, смена произошла. Вот эти веги с вершины пошли по дорожкам вниз.

Несколько позднее появился такой человек как Камю, которого также причисляли к столпам литературы XX века. Вот обычно произносилось — Пруст, Кафка и Камю. (Джойс-то тоже титан. Он как-то в перечислении стоял немножко сбоку и по отдельности.) Когда в Советском Союзе, если не ошибаюсь, в начале 60-х в журнале «Иностранная литература» напечатали перевод знаменитейшего из романов Камю, там он назывался, помнится, «Чужой», иногда в русском переводе он называется «Посторонний» — ну тут конечно все бросились читать в хвост и в гриву, потому что по-французски в Советском Союзе, ну, сами понимаете... Доступ был небольшой, и кто там знал язык, у кого там были книги, и прочее. Принимали, конечно, на «ура», потому что глотали не думая и не разжевывая. В свое время мы даже зачет сдавали, естественно по современной зарубежной европейской литературе, на филфаке.

И вот когда в зрелом возрасте ты это перечитываешь — ты обнаруживаешь, что, разумеется, это французский XX века ноль-стиль. Никаких изысков, никаких красот, мало-мало литературных фигур. В центре повествования стоит подчеркнуто заурядный, обычный,

никакой человек, можно сказать, «человек без свойств». Это уже, конечно, название другого произведения.

И этот человек с неким остранным равнодушием поступает так, как ему удобнее с полной естественностью. Ну, шедевр, конечно! Все сразу узнали, подняли на котурны, на щиты!..

Понимаете, есть такая психическая болезнь, она называется аутизм. Фильм был такой гениальный, «Человек дождя», Дастин Хофманн играл. Так вот человек может неадекватно воспринимать окружающую действительность. У человека может быть ослаблен социальный инстинкт. Могут быть сильно ослаблены социальные связи. Люди бывают разные. Встречаются, скажем, чрезвычайные эгоисты, которые, влюбляясь, могут легко зарезать любимую, потому что их приводит в бешенство мысль о том, что она делает не то, что им очень хочется, а жизнь ее вне их желания, в общем, ничего не стоит, и раздражение их огромное. Такие люди к жизни в социуме не пригодны. В нормальные старинные времена их или убивали, или изгоняли без права возвращения. Вы что, с ума сошли? Они все развалят! Были ярые индивидуалисты, которым было наплевать, что там делают остальные. Они почитались за людей неполноценных.

И вот — нам дают изображение этого эмоционально глуховатого, социально неадаптированного человека, пытаюсь объяснить, что это и есть сущность человеческая вообще. Вы знаете, это все равно, что нарисовать в романе убийцу и показать, что каждый из нас убийца, и первым поставить Оскара Уайльда. «Ведь каждый, кто на свете жил, любимых убивал». Элементарно, что вы, совершенно элементарно.

А Хозе с Кармен? Мы тут же найдем корни в мировой классике.

На самом деле все это будет вранье. Но поскольку всем надоели великие герои XIX века, потому что Первая и Вторая мировая войны совершенно сокрушили все представления о гуманизме, о движении к идеалу, и т.д. и т.п. — то Камю был провозглашен одним из новых пророков. Вот он, человек, — смотрите!

В связи с этим необходимо упомянуть о том, что в последней трети XX века, да даже, пожалуй, где-то в 60-е годы, вернулся в оборот и в моду маркиз де Сад. Тот самый маркиз де Сад, от фамилии которого и существует термин одного из видов психопатологии «садизм» (садизм как немотивированная физиологическая, беспричинная агрессия и особая жестокость, направленные на других людей). Все произведения де Сада были переизданы. Отдельные любители литературоведы де Сада реабилитировали как могли. И ревнители покойного маркиза объясняли, что де Сад велик! — потому что он в своих произведениях с бестрепетной откровенностью показывал истинную душу (!) человека. Что говорит о том, что среди критиков и литературоведов ничуть не меньше круглых идиотов, чем среди других граждан.

Этот де Сад, которого сажали в тюрьму неоднократно и в дурдом, который сидел при императоре Наполеоне, а император Наполеон при всей крутизне очень неплохо разбирался в людях — это отмечали все. Ну, если Наполеон держал при себе таких предателей, как Талейран и Фуше, — то, во-первых, те были гениальными профессионалами-специалистами, во-вторых, Наполеон знал им цену и использовал их именно так, как их можно было использовать. Это не говорит об его незнании людей. Ну, мы сейчас о де Саде, который сидел в тюрьме и сидел в дурдоме, и всеми нормальными людьми почитался именно каким-то маньяком, пишущим маньяком.

И вот эти писания маньяка объявили большой литературой, а его изыскания — истинной душой. То есть когда, допустим, сын с трепещущим от восторга отцом собирается разрезать на куски собственную мать — то вот это и есть «истинное нутро человека». Но по-моему, автор такой статьи просто идиот с психопатологией. Ну, и конечно, у де Сада тоже была та самая психопатология. Это к тому, что мнение генеральное человеческое передается от одного к другому.

(Ленин, который был в Советском Союзе «самый человечный из всех людей», объявлен маньяком идиотом с одной половиной мозга, убийцей, бездарью, сухарем и т.д. Ну, это судьба очень многих великих политических лидеров.) Ну, кем объявлены бывшие «великие писатели», художники Советского Союза, нет надобности даже говорить. Это тема отдельного разговора. Вот и с де Садом то же самое, понимаете. Да?

Когда неотрейдисты пишут, я не буду называть фамилию этого почтенного человека: Гитлер потому был таким всемирным злодеем, что у него был «анальный тип личности». Вот ощущениям при испражнении придавал особое, причем не типичное, значение — и поэтому был такой злодей. Разумеется, все это бред сивой кобылы, и человека, который всерьез пишет такие труды типа Эриха Фромма нужно, думаю, сдавать на лечение мозгов самого. Но вместо этого у него много изданий, переводов и много поклонников. Точно так же объявлять великим писателем, который дал откровения истинной души человеческой, де Сада — означает не более чем стадо просто идет не в ту сторону, чем раньше: вот был водопой, а пошло вон к тому другому кустику, скоро вернется. Не более чем стадо, оно стадо и есть.

Но мы, однако, сейчас о Камю, у которого вот *этот вот человек* был объявлен откровением. Дорогие мои,

такими «откровениями» в России забиты зоны. Еще много таких откровений благополучно живет у себя в домах. Но несравненно большее количество людей все-таки совершенно нормальные, и иначе относятся и к друзьям, и к своим родителям, и к жизни вообще.

Понимаете, когда все делают фотографии роз, и мы приходим, например, на выставку «Интерпрессфото» — а там сплошные розы: и вдруг на одной фотографии очень неплохо профессионально снята куча дерьма. Уверяю вас, вы сами понимаете, что критики будут писать именно об этой фотографии. Это всегда было понятно всем людям.

(Когда-то писал в одном рассказе об аналогичном эффекте еще О'Генри: что на работу в универсальный магазин пришло наниматься столько фальшивых блондинок с накладными ресницами и голубыми глазами, что когда управляющий увидел Хедли с ее черными волосами, карими глазами, тощую, ненамазанную и с поросычьими ресницами, он немедленно схватил ее за локоть и закричал: «Вы приняты». Вот примерно то же самое по методу контраста происходит и в искусстве.) Появляется не то, что раньше. Повторяю: тем самым методом тыка работать *по всей сфере*, изображая не то, что раньше. Делай что угодно, абы новое.

Вот Советский Союз, он, надо сказать, этого в огромной мере избежал. В Советском Союзе были совсем другие дела. Советский Союз был родиной, — довольно большой родиной, 1/6 часть земной суши, — не совсем состоявшейся Мировой революции. Я потому говорю «не совсем состоявшейся», что все-таки образовался в Европе социалистический лагерь, и Китай стал коммунистическим, и есть компартия и в Англии, и в Америке, Монголия давно социалистическая республика, короче, мировая революция только отчасти не уда-

лась, а отчасти все-таки удалась. И люди в 20-е годы в конечное торжество мирового коммунизма верили довольно массово и безоговорочно. Изменения, которые были только что в Гражданскую войну произведены своими руками со страшной жестокостью, с необыкновенной решимостью, эти изменения действительно преобразовали лик планеты. Как же тут не поверишь в Мировую революцию. А это вселяло оптимизм. И в России процветал такой революционно-романтический жестокий реализм.

В это время самые крупные фигуры в русской, т.е. советской литературе — это, конечно, и Всеволод Иванов, и Исаак Бабель, и Лавренев, и Фадеев, и многие еще (нет смысла перечислять). И все это литература жестокого, кровавого, реалистично поданного романтического реализма — вот такого оптимистического! Вот там вот этой вот всякой мелочи не было совершенно. Там были свои недостатки — иногда огромные, иногда чудовищные по своей идеологии; но никакой мелочевкой, никакой асоциальностью там не пахло и близко.

Напротив, потом возникла «секретарская литература», где... у Кестнера, прекрасного немецкого писателя Эриха Кестнера в романе «Фабиан» есть одно гениальное место: когда трое журналистов спорят, по-моему, на выпивку, кто из них придумает лучший заголовок к передовой статье, где говорится о речи канцлера в бундестаге. Выигрывает тот, который придумывает заголовок: «Оптимизм — наш долг, — сказал государственный канцлер».

Вот в этой формулировке оптимизм был долгом советских писателей, поэтому пересмотр величин писателей XX века по литературе западной и по литературе советской — проходит по разным ведомствам. В советской литературе мы констатируем, что совершенно

упали и растворились великие секретари типа Кочетова, Бубенного и иже с ними, увешанные, увенчанные разнообразными премиями, орденами, дипломами и т.д. и т.п. А на Западе табель о рангах была другая и гораздо более истинная.

Об американской литературе можно сказать несколько иное, потому что Америка все-таки была европейской колонией, и очень многое там начиналось гораздо позднее, чем в Европе. Когда в Европе была уже в 20–30-е, 40-е годы XIX века великая литература, вернее ряд великих литератур: французская, английская и т.д. — в Америке все, в общем, только начиналось. На рубеже XIX—XX вв., когда декаданс во Франции, в Италии уже разламывал все на куски, в Америке как раз процветала физиологическая школа романа: Фрэнк Норрис и т.д. и т.п.

После Первой мировой войны в Америке сложился очень интересный букет. Когда был совершенно не упаднический, в общем, молодежный писатель Скотт Фицджеральд. Когда сбоку стоял, скажем, классик Шервуд Андерсон. Когда появился молодой гигант, мгновенно вошедший в моду — Хемингуэй. И появился молодой гигант, но уже совсем иного пошиба — Вильям Фолкнер...

Так вот, с американской литературой. Хемингуэй стал работать в той же системе ноль-стиля, которая вошла в моду во Франции на рубеже веков. Недаром молодой Хемингуэй довольно много лет прожил в Париже. Он правильно понял службу, и он пошел в самой современной струе литературного мейнстрима того времени для Запада. Вот его отмытый, чистый, скупой, сухой, лапидарный стиль, его знаменитые когда-то многократно описанные «he sad», «she sad» и т.д. И они были канонизированы. И в результате Хемингуэй не после романа «Фиеста», замечательного, на мой

взгляд, романа, а после романа «Прощай, оружие!», на мой взгляд, романа весьма более слабого. Стал в 30 лет мировой знаменитостью.

Интересно, что это было в том самом 29-м году, когда написал Олдингтон, напечатал уже, простите, «Смерть героя», и когда Ремарк опубликовал «На Западном фронте без перемен». 29-й год был великий год с точки зрения западной литературы о войне. Кстати уж: 29-й — это еще «Шум и ярость» Фолкнера и «Мост короля Луи Святого» Уайлдера. Хороший был год. Заметьте: и грянул великий экономический кризис 29-го!

...Так вот, шло у нас время, и вдруг в какой-то табели о рангах Хемингуэй сделался символом мачо. Ну, его литература уже была немного отдельно. То, что он хорошо писал... ну, что значит писал... он был гигант! Это знали люди, которые вообще ничего не читали и ничего в написанном кем бы то ни было не смыслили. Хемингуэй воевал в Первую мировую войну! Ну, не воевал... санитарил... Хемингуэй был в Испании, да... был тыловым корреспондентом. Хемингуэй был во Вторую мировую войну... ну, это отдельная песня. Хемингуэй охотился на всех! — ну что не охотиться: они же на него не охотились, которые бегали по джунглям. Он был в катастрофах, и прочее, и прочее: он ловил большую рыбу, он был крупный, он был боксер, он был мужественный: он был образец мужчины! Был построен имидж образца мужчины.

Вы знаете, вот Зощенко Михаил Михайлович в окопах Первой мировой войны просидел 3 года. Из вольноопределяющихся дослужился до штабс-капитана, командира пехотной роты на передовой, заместителя командира батальона. Был награжден солдатским Георгиевским крестом за храбрость, был награжден аннинским темляком к офицерской шашке за храбрость, был неоднократно

ранен и травлен газами. И никогда ничего не говорил о своем военном прошлом! И никогда не был образцом мужчины, например. А Хемингуэй, который немного побыл санитаром в нескольких поездках на липовом, который сам обыгрывал, итало-австрийском фронте, и был ранен совершенно случайным образом, стал, однако, образцом мужчины! Вот что такое имидж.

Но мы не об этом. Имидж, он остается имиджем. При том, что Хемингуэй написал несколько действительно очень хороших книг, которые сегодня не то, что устарели, — настоящее не устаревает — в огромной мере вышли из обращения. Вышел из обращения этот лапидарный стиль. Вышло из обращения вот это писание короткими, как костяшки домино, фразами. И вдруг оказывается по прошествии многих лет, что Ремарк, который писал вообще без всяких художественных изысков и амбиций. Ремарк, отсидевший свои два с половиной года в окопах, ушедший на войну пацаном-школьником. Ремарк, который написал книгу, мгновенно прочитанную всей Германией — «На Западном фронте без перемен». Вот Ремарк остается жить. И книга Ремарка с точки зрения литературной, конечно, очень сильно уступающая книге Хемингуэя, допустим, «Фиеста»... Ремарк, который никогда не номинировался на Нобелевскую премию. Вот он остается, видимо, автором лучшей книги о Первой мировой войне! И два его лучших романа: «На Западном фронте без перемен» и «Три товарища» — продолжают и продолжают читаться, хотя в литературной табели о рангах они стояли при жизни с Хемом и Фолкнером на разных ступенях.

Если мы возьмем такого гиганта американской литературы как Уильям Фолкнер... ну, как это, ну, все знали, что гигант, Фолкнер — гигант, гигант-Фолкнер. Он написал «Шум и ярость», а еще он написал трило-

гию «Деревушка», «Город», «Особняк», но, строго говоря, он еще много что написал. Я с огромным уважением относился к Фолкнеру, что-то не понимая, что-то не переваривая, но с огромным уважением. Пока в Советском Союзе на русском языке не вышло его полное собрание рассказов. К тому времени я уже что-то понимал в рассказе. Никогда в американской литературе не было такого мастера короткого рассказа как Шервуд Андерсон. Шервуд Андерсон был крестным отцом и Хемингуэя и Фолкнера, юных. В ответ на что они, конечно, обгадили его как могли, когда встали на ноги, но это нормально, это в порядке вещей.

Так вот. Фолкнер писал рассказы *плохо!* Рассказы Фолкнера заурядны, длинные, не очень хорошо построены, не очень здорово сделаны. Не очень хорошо написаны. Иногда удлинены просто ужасно. То есть. Это не рассказы гения, это не рассказы мастера. Видно сокола по полету. Если вот такой полет, то что-то не тот сокол.

И когда потом я стал в зрелом возрасте перечитывать эту трилогию: «Деревушка», «Город», «Особняк». Да вы с ума сошли. Это немного напоминает роман Горького «Дело Артамоновых», только написанный позднее и длиннее на другом материале. Этот такой вот примитивный народный социологизм, я бы сказал. Поэтому только в Америке Фолкнера могли объявить великим писателем, потому что для него была экологическая ниша: каждая литература хочет иметь такого эпического писателя, который запечатлеет народ этой страны. Ну, вот в Америке Фолкнера как раз уложили в эту нишу. Я не знаю, кто сейчас читает эту трилогию... Ну, ее наверняка читают студенты английской филологии во всех университетах... а кто еще я не знаю, потому что не вижу никакого смысла в этом прочтении.

Но это бы все еще полбеда, полбеда! Понимаете, благодаря тому, что Пруст, Кафка, Камю, Джойс были объявлены великими писателями XX века — а нормальный человек их читать не может. Ионеско и Беккет были объявлены великими писателями-драматургами: нормальный человек ни читать, ни смотреть их не может, потому что незачем. То образовался неприятнейший разрыв между условно элитарной литературой, вот такой официально внутрилитературной для истинных знатоков и высоколобых, — и литературой для так называемых нормальных людей. Вот нормальный человек Толстого читать может. Лермонтова может. Пушкина может. Ну, ему что-то не нравится, но все-таки читать он их может. Нормальный человек может читать Диккенса, и может читать Гюго, и Бальзака, (не только Дюма), и может читать Теккеря... А Джойса и Кафку нормальный человек читать не может!.. И, более того, я никогда не стану ему это рекомендовать.

И вот когда отгремела эта огромная двухчастная Мировая война, один и два! И настало процветание на Западе 50-х годов! Вдруг оказалось... о-па!.. литературы — нет! Вот есть титаны: Хемингуэй и Фолкнер, которые как-то рано состарились и уже плохо себя чувствовали, правда, оба много пили. Это бывает. Во Франции вдруг оказалось, что самые читаемые и почитаемые — такие писатели как, например, Франсуа Мориак, ну, такой себе бытовой реалист, ничего из себя не представляющий. Модная писательница Франсуаза Саган, о которой даже французская энциклопедия написала: «Умеет облечь банальность и в точный и тонкий слог». Да, примерно так.

Нет, упомянем еще такого сравнительного гиганта, как Сартр. Он был мыслитель, и он был экзистенциалист, и его тошнило от бессмысленности мира, а еще он пре-

красно умел конструировать пьесы. Студенты Сорбонны и европейские интеллектуи его просто обожали, их тоже тошнило, западная интеллигенция была беременна своим могильщиком: либералами и террористами.

Экзистенциализм как идеология (потому что серьезной философией его считать невозможно) ставил во главу угла ту проблему, что человеку в этом мире не дано от Природы и Господа. Человек изначально живет в страхе и трепете, обречен на одиночество, глубин его души никто понять не может и не хочет, да и сам он равнодушен к другим, и даже отдельные подвиги его, если и случаются, смысла никакого не имеют, потому что мир все равно останется равнодушным и сволочным, без всякого смысла.

Строго говоря, экзистенциализм, под знаменем которого прошла свой путь элитарная литература XX века — это депрессивное мировоззрение сытой цивилизованной интеллигенции, которой отцы-деды создали комфортный мир — и вот теперь ее душевные силы, ее психоэнергетика оказались социально не востребованы! И, будучи направлены внутрь себя, оказывают разрушающее воздействие на саму личность.

Экзистенциализм — это идеология интеллигенции в той исторической стадии, когда строительство цивилизации завершено, и она вступает в период дегенерации и кризиса. А кризис прежде всего являет себя как кризис духовный!

Элитарная литература XX века — это литература духовного кризиса мощной и завершенной культуры. Запомните это.

Деструктивный пессимизм — вот что эту «элиттуру» отличает.

А чтобы вот из гигантов... Вот в Англии был читаемый Джон Брейн, «Путь наверх» (он же «Room at

the top») и «Жизнь наверху», а вот этих вот, вот таких больших как раньше — они исчезли. Прекрасный саркастический реалист Сомерсет Моэм остается едва ли не крупнейшим писателем Англии XX века!..

Но вместо этого произошла другая история. Если когда-то в XIX веке отправляли кухарок, у кого не было лакеев, покупать свежую газету в киоске — что там написал в следующей главе, значит, Диккенс про крошку Доррит; если рвали из рук свежий номер газеты с подвалом, где была следующая глава «Трех мушкетеров»; то в конце 50-х годов отставной разведчик Ян Флеминг стал писать про Джеймса Бонда. Джеймс Бонд — это уже, ну конечно же, это явная пародия и самопародия, это совершенно условно развлекательное чтение, это отчасти просто комикс, отчасти просто юмор, ну так, очень облегченное чтение.

И на него упали двое веселых ребят, которые решили попробовать себя в продюсировании фильмов, и Джеймс Бонд стал одной из знаменитейших литературных фигур, но через кино и киногороев, XX века. Вот, понимаете, как был Робин Гуд, как был д'Артаньян, ну гораздо больше, чем в России был когда-то Ванька Каин, — вдруг стал совершенно отшелушенный, никакой, смешной, условный Джеймс Бонд. И это определило направление!

Потому что прошло не так уж много лет — и появился в Америке молодой, один из многих фантастов, склонных к писанию ужасов, Стивен Кинг. Ну, мало ли в Америке было фантастов, среди них были такие гениальные фантасты как Рэй Бредбери, такие остроумцы как Роберт Шекли, такие весельчаки как Гарри Гаррисон, — ну, появился еще какой-то Стивен Кинг. Стивен Кинг, который навораживал свои ужасы длинно и всовывал бытовых подробностей много, и сажал

происходящее на основу такую вот как бы нормальную реалистичную. Он знаменовал собой превращение коммерческой литературы в главную.

В свое время, когда у него уже вышла пара книг, когда он получил известность, были такие мнения, что Кингу, человеку талантливому, надо бы завязать чуть-чуть с этим жанром, завязать с этим издательством, потому что он стоит сейчас на распутье: или он пойдет по той дороге, где коммерческая литература, где зарабатывают деньги, раскупают экземпляры, но это макулатура, — или он пойдет по пути серьезной литературы, где может быть будет меньше распродано сразу и меньше денег, но зато серьезная литература, мировая слава. Кинг наплевал на это на все, пошел по коммерческому пути, а элитарный путь как-то усох сам собой.

И когда позднее мы посмотрим на то, как потом, потом появится Гарри Поттер, или появится Дэн Браун, мы увидим, что вот эту невесомую шелуху хватают сотни миллионов читателей по миру, а никаких Диккенсов и Теккереев и близко не предвидится, равно как Толстых и Гюго. И это побуждает нас лишний раз задуматься, кем же были знаковые фигуры литературы XX века, которые так высоко почитались, а сейчас растворились в нетях, как выражались некогда по-русски.

Ну, а как можно читать сейчас французский «новый роман» Бютора или Саррот — изящные и скучные экзерсисы, где новым было разрушение «смыслообъемной» классической формы и упор лишь на один ряд деталей.

Вы посмотрите, когда-то люди шли в театр и смотрели новую пьесу Шекспира. Шли в театр и смотрели новую пьесу Мольера. Шли в театр и смотрели новую пьесу Островского. Сейчас они идут в театр и смотрят старую пьесу Шекспира, или Мольера, или Островско-

го, или Гольдони. А в качестве новых они смотрели то, что им написали Беккет и Ионеску. В результате театр у нас — театр абсурда — привел к тому, что главное место занял либо коммерческий театр, — а мы знаем такого мастера коммерческого театра, как Пристли, — либо отдельные произведения такого виртуоза, каким был Сартр, где пьесы одновременно и абсурдные, и политические, и психологические, и коммерческие, потому что очень здорово понаверчено. Сартр был один такой, потому что он очень хорошо умел писать пьесы, и этого у него не отнять.

Но вот сегодня, в конце XX века, никакого театра у нас нет! Есть интеллектуальные потуги для так называемых ценителей. Для внутритеатральной публики есть мюзикл, на который ломятся и билеты очень дорогие, вот Бродвей его играет по всему миру, он ездит. Есть просто какие-то там легкие бытовые пьесы более или менее современных авторов, которые почитаются... Театральные фестивали ежегодно в разных городах... Критики театральные ездят из города в город: а они ездят — а публика в театр не идет. Театр идет жизнью отдельной от нормальной жизни. Ну, это уже о театре абсурда, который начался от театра ничегонеделания, от чеховского театра.

И вот сегодня. Когда вдруг оказывается, что столь простые книги, как «На Западном фронте без перемен» и «Три товарища» Ремарка читать продолжают. Очень простые повести Франсуазы Саган читать продолжают. И даже очень простую книгу Джона Брейна «Путь наверх» читать тоже продолжают. Продолжают читать нормальную литературу. А литература вершин вышла из обращения, потому что она с трудом поддается прочтению и неясно, зачем существует. Мы можем констатировать, что эстетическая идеология, если

допустим такой оборот, XX века в западноевропейской литературе, эта эстетическая идеология была пустой и ошибочной. Потому что если нам пытаются сказать о страданиях маленького человека — провалились они провалом, эти червячки с бабочками.

Трагедия — это испытание человека на прочность в полном диапазоне вплоть до разрушения. *Сущность трагедии в том, что в экстремальных обстоятельствах, под непереносимыми разрушающими нагрузками, человек показывает то величие своей души, ту твердость и мужество своей натуры, какие он просто не может продемонстрировать, пока в том нет надобности, пока трагедия не разразилась.*

Вот потому и тот самый катарсис, о котором писал Аристотель. Потому что мы сочувствуем достойному и сильному человеку, который погибает, — но одновременно мы, будучи также людьми, гордимся силой, благородством и мужеством этого погибающего человека, который внутренне все равно несгибаем и не сдаётся перед лицом непреодолимых препятствий и обстоятельств! Вот здесь речь идет о трагедии.

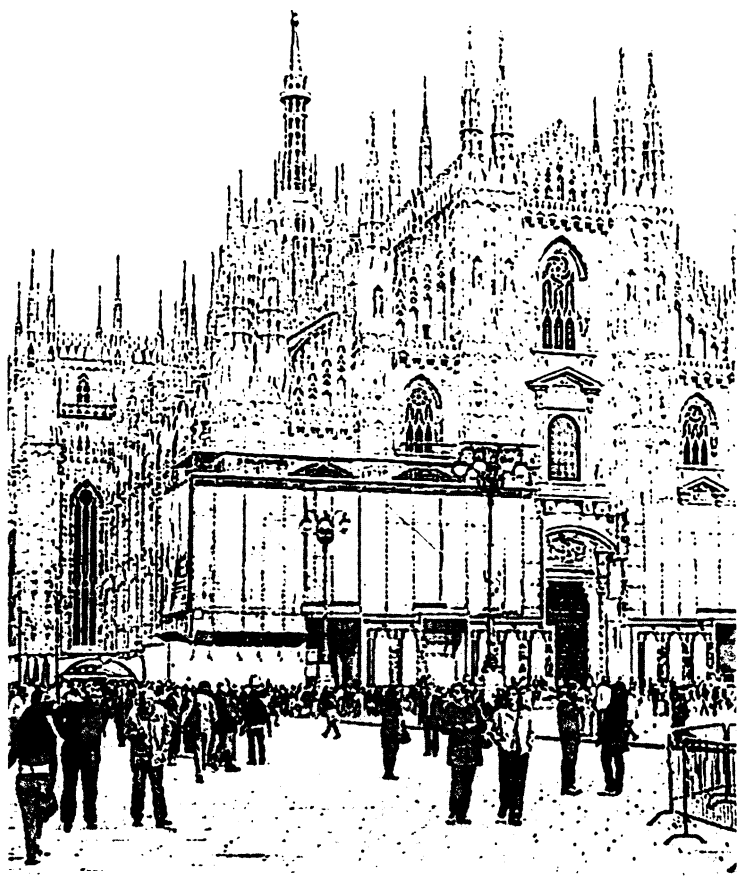
А когда мы говорим о маленьком человеке, который живет себе в своем болотце, которому плохо, и жизнь — безнадежна. Нет, это не трагедия. Это та самая изнанка, те самые отходы. Понимаете, вот у человека белье пачкается и делается грязным или иногда надо сморкать нос, или внутри в животе процесс пищеварения, и т.д. и т.п.

Из этого еще не явствует, что упомянутые, условно говоря, побочные эффекты существования являются главными для изображения. Понимаете, их можно упомянуть, их можно упомянуть в правильной пропорциональной дозе и на правильном месте, и тогда это бу-

дет настоящий реализм. Но если деятельность человека свести к мочеиспусканию и дефекации, к сморканию и потению, к выделению чего-то из золотушных ушей, к, допустим, кариесу, облысению, прыщам и грязным ногтям... ну, есть еще что-то... ну как бы если все вот это перечисленное мною настолько главное — то, в сущности, хорошая жизнь уже невозможна. Я думаю, что это будет неправильно, это будет психопатология.

И то, что называли основной философией XX века — экзистенциализм — это, в общем, не философия, а это идеология противостояния человека бессмысленной жизни, каковая жизнь, в общем-то, является источником неприятностей и страданий. И все это можно рассматривать как литературу периода кризиса цивилизации, когда система исчерпала свой ресурс, когда начинается дегенерация этой системы. И эта дегенерация сказывается не только через обрушение всех моральных критериев, через изменение идеологических установок. Но и через исчезновение критериев эстетических и этических, когда вещи, которые еще вчера вызывали пренебрежение и презрение, объявляются актуальными и глубоко ценными. Таким образом, я полагаю, что не нужно изводить себя, старательно читая не однажды упомянутых мною писателей — а отдавать себе отчет в том, что когда происходит во всем упадок, происходит и в литературе. И это на самом деле не более чем горестная, тупиковая литература периода упадка, которая по мере времени полностью теряет свое значение, оставаясь лишь в учебниках для изучателей этой литературы в последующие времена.

Литература без героя, без идеала, без сюжета, без жара мысли и страсти — это отстой. Литература без позитива — это хлам, шарлатанство, не выдержавшее испытания временем.



*Лекция,
прочитанная в университете Милана,
Италия, в 2005 г.*

КРИТИКА КРИТИКИ

Что касается критики, то я попробую мягко объяснить свое понимание этого преинтереснейшего и столь немаловажного в литературе предмета...

Началось с того, что еще в младших классах средней школы мы читали две книги для внеклассного чтения. Одна была красно-розовая и так называлась: «Книга для внеклассного чтения в 1–2 классах», а вторая книга была такая голубая и называлась «Книга для внеклассного чтения в 3–4 классах». Книги эти были изданы в первые послевоенные годы, а потом переиздавались каждый год-два — школьников было много, чтобы они читали. И вот мы, младшие школьники, делились сомнениями в том, что описанное в книгах правдоподобно. Потому что там были какие-то такие отчаянные герои, что мы примеряли на себя их героические поступки и, как сказали бы позднее, «Что-то маловат злодею заячий тулупчик». Нам это было не по плечу. А критика, то есть статьи такие, недлинные и громкие, предшествовали этим книгам, критика утверждала, что очень даже книги хорошие — так все и должно быть!

Но потом началось знакомство с великой классикой. И это неправда, что школьникам всегда скучна классика. Иногда школьники к классике относятся вполне заинтересованно. Итак, нормальные советские восьмиклассники-десятиклассники изучают «Героя нашего времени» автора М. Лермонтова. И тут начинается что-то такое непонятное для нас, потому что, ну там понятно — классика, уроки, надо учить, но учительница наша... а учительница — это заслуживает отдельного упоминания. Она жила литературой, она горела литературой, она была влюблена в литературу, в школу и в нас. И, как вы понимаете, страдания ее были неисчислимы во всех этих качествах. И вот она, Кира Михайловна Яцевич, выпускница Ленинградского университета русское отделение филфака, объясняла нам: какой герой Печорин, какой он «лишний человек», какой он страдающий эгоист, какое величие проблескивает во всех его пороках — и как он хорош.

Ну, потом прочитали Печорина, слава богу, читался «Герой нашего времени» достаточно легко даже нами, школьниками, и поделились друг с другом соображениями об этом герое. И говорили мы друг другу, что да нет, позвольте, вообще он полная скотина. Он неизвестно зачем устроил такую подлянку своему другу Грушницкому. Ну уж какой Грушницкий ни на есть, но вы с ума сошли, он с ним по-дружески беседует, а этот начинает его подставлять. Он просто подло надругался над чувствами девушки неизвестно зачем. Другую девушку он просто погубил, ни о чем не думая. Чудесного человека Максима Максимовича он оскорбил походя. А что он вообще хорошего в жизни сделал?! Что он страдал?! Ну так это его проблемы, это его горе. А толку от него-то чего?

Когда мы в мягкой форме поделились с любимой Кирой Михайловной этими соображениями, она возбуди-

лась. Она закричала, она сказала, что мы еще ничего не понимаем, что мы не понимаем страданий. Мы иногда понимали страдания, но мы были все-таки не согласны.

Таким образом, прошло сколько-то лет, (сейчас мне показалось бы, что очень немного, а тогда это был значительный кусок жизни), и вот восемнадцатилетним студентом того же самого русского отделения филфака ЛГУ я должен выбрать себе тему курсовой работы. И тут я вспоминаю, что я вовсе не со всеми пунктами программы согласен, и придумываю себе тему: «“Герой нашего времени” М.Ю. Лермонтова в современной ему русской критике». Доцент, который руководил просеминаром, был мужчиной либеральных воззрений, Ленинградский университет вообще даже в советские времена был таким рассадником либерализма и духа старой петроградской академической школы. Поэтому мне в деканате нарисовали допуск, и я пошел в залы для научной работы, пошел в газетный и журнальный отдел, рылся там долго в каталогах, и мне помогли. И вот через какое-то время впервые я прихожу туда вечером, мне подкатывают тележку, и на этой тележке лежат чуть не 200–150-летней, ну, я уже вру, тогда это было всего 120–125 лет, подшивки желтых газет, подшивки каких-то зеленовато-серых пыльных журналов, и я бережно-бережно их раскрываю на нужных страницах и начинаю читать.

Реакция моя может быть выражена такой деталью, как: «от изумленья у него выскочила вставная челюсть». Вставной челюсти у меня не было, но, в общем, рот открылся...

Первый и самый яркий... понимаете, я рос в офицерской семье, субординация, по-видимому, въелась в кровь, поэтому я начал читать критиков по старшинству. Я начал с отзыва Государя Императора Николая I

Павловича о книге М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Тогда я узнал, что поучения Генеральным секретарем Хрушевым поэтов — как пишут стихи, писателей — как писать прозу, мемуаристов — как вспоминать мемуары, — ! — вот эти поползновения Хрущева имеют в России давнюю историческую традицию, где лидер государства учит писателей, как надо писать, и публично излагает свою точку зрения. Которая, впрочем, принимается, как руководство к действию. Николай Павлович, светлой души патриот, писал, что он остался глубоко разочарован и в печальном недоумении. Он-то полагал, что героем нашего времени является тот, кто показан с первой же страницы — честный человек, русский патриот, добросовестный служака, что называется — слуга царю, отец солдатам, душевный, неприхотливый, привязчивый, надежный, храбрый солдат и верный товарищ, простой штабс-капитан Максим Максимыч. Вместо этого удивил государя-императора Печорин — бездельник, хлыщ, человек глубоко порочный, который не может подать никакого доброго примера русскому юношеству. Чем он собственно занимается? И вообще господин Лермонтов, который, видимо, сочинитель, видимо, не без способностей, что-то сделал очень сильно не то.

Как вы понимаете, закончив читать высочайшую рецензию, я мгновенно сделался глубоким защитником Печорина и Лермонтова, потому что если верховная власть, будь то проклятое самодержавие или Политбюро ЦК КПСС говорит, что автор плохой и книга плохая — значит, что-то здесь есть...

Видимо, раньше я ошибался.

Я стал читать демократическую критику.

Значит, так. На протяжении первых пятнадцати лет, вот так примерно с 1840 по 1855 год, русская критика, великая русская критика, мудрая, глубокая, тонкая и

доброжелательная, не сказала о романе «Герой нашего времени» ни одного доброго слова!!! Наилучший отзыв был, что вот он ушел в мир иной, а остался на нем грех не смытый — «Герой нашего времени»; что это все действительно способствует растлению нравов; что герой — пустой, мелкий, никчемный; и книга в общем и целом вполне даже гадостная и недостойная бесспорных способностей Лермонтова, которые у него, видимо, все-таки были. И вот в таком вот духе.

Что характерно — хоть бы кто-нибудь сказал, какой небывалой до него в русской литературе, какой благоуханной кристальной прозой написана эта книга. Нет. Как будто этого никто не увидел. Ну, как-то там написано и написано. Вот Одоевский писал, Карамзин писал, Пушкин писал, ну и Лермонтов писал. И не было никому дела до этого языка, до этого изящества, до этого психологизма, до этого блеска небывалого. Нет. Критика этого всего как-то совершенно не увидела.

И вот тогда с самого первого курса университета поселилось во мне такое недоверие к критике, что как же так? Как там у Пушкина: «Прошло сто лет, и юный град, / Полночных стран краса и диво...» Вот прошло сто лет — и ну-ка попробуй-ка усомниться в достоинствах классической книги! А раньше, так вроде бы оно ничего и не было. Что-то тут не так, ребята...

И уже позднее, переиначив сам одну шутку, вычитанную в журнале, составил я формулу, которая даже самому понравилась. *Критика — это когда он, критик, учит его, писателя, как бы он, критик, написал то, что написал он, писатель, если бы он, критик, умел писать.* И вы знаете, до сих пор мне часто кажется, что так оно и есть. Потому что...

Когда, собственно, родилась критика? Собственно, давно. Нам известно, что уже в Древней Греции были

критики, которые критиковали кого ни попадя. А поскольку главное всех в литературе был великий Гомер, то они пытались зарабатывать на жизнь тем, что ругали Гомера. Они указывали на его недостатки, на несовершенство его поэзии, на разнообразные ошибки, на противоречия в сравнении с классической мифологией и т.д. и т.п. Я сейчас не хочу называть ни одного из этих имен, потому что они того не заслуживают. Ишь ты, прибежали Геростаты и разложили свои раскладушки в тени Гомера. Обойдутся. Ну вот, понимаете, критика, она так примерно и начиналась.

Потом наступило темное Средневековье через какое-то время, а вот потом стало уже интересно, потому что, строго говоря, когда возникла критика в нашем уже сегодняшнем представлении? Понятно, что не в России изобрели книгопечатание, не России была впереди Европы всей в области развития литературы в эпоху Ренессанса и т.д. И если, значит, мы возьмем великую французскую литературу золотого XIX века, критика уже вполне была, и критики писали статьи. Эти статьи публиковались в альманахах, в журналах, а иногда даже в газетах. Публиковали рецензии, публиковали ругань друг на друга. И если бы и им, критикам, и им, французским писателям, сказать, что 100–150 лет спустя самыми знаменитыми в мире книгами из всего золотого французского XIX века останутся романы Дюма «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо», то критики пожали бы плечами и отворотили оскорбленные лица от этого идиота, который ничего не понимает, неясно что пропагандирует и вообще — не считается с критикой!! Если бы им, критикам, сказали, что полтора столетия спустя в мире уже давно будет существовать жюльверновское общество, а книги Жюль Верна будут переведены на все языки, и в согласии полном с деталями

некоторых романов Жюль Верна корабль полетит на Луну — и с того же места, и такого же размера, в такие же сроки, столько членов экипажа, и даже приводнится практически в ту же точку океана! и весь мир будет еще раз обсуждать! и тиражи Жюль Верна будут просто потрясающими! и все его будут знать. Они сказали бы, что это просто какая-то фигня, потому что Жюль Верн в общем пишет довольно примитивные повествования, которые для того и существуют, чтобы помогать школьникам изучать географию. Только и всего.

Если бы им сказали, что, в общем-то, даже великий Бальзак не вынесет этого соревнования, даже богоподобный Гюго со своими все-таки сохранившимися великими романами: и «Отверженные», и «Собор Парижской богородицы», и «Труженики моря», будет уступать в сознании людском Дюма — а что такое Д'Артаньян, и что такое граф Монте-Кристо, будут знать все скольконибудь нормальные люди. Это станут уже, понимаете, имена-то нарицательными. Нет. Они сказали бы, что «Да нет, ну что же вы всех плебеями считаете?» Это про французов.

А была еще одна великая литература XIX века — великая английская литература. И вот в этой великой английской литературе был Теккерей — великий Теккерей с его «Ярмаркой тщеславия». Был великий Диккенс — человек, которому здорово не повезло в переводах на русский язык, потому что писал он очень легко, очень изящно, очень иронично, дыхание его фразы было длинным и легким. А у нас по-русски он звучит, в переводах на наш язык, тяжело. Вот этот вот великий Диккенс, который потрясал эпоху, когда президент Америки и король Англии посылали за утренней газетой, чтобы прочитать следующую главу, что же там стало с крошкой Доррит: она умерла или она выжила. Вот

этот Диккенс будет гораздо менее известен, чем доктор Конан Дойл, который придумал сыщика Шерлока Холмса со своим помощником доктором Ватсоном. Нет, конечно, плебеи из публики читать это любили и требовали продолжений, но, разумеется, это нельзя считать серьезной литературой. Если бы им сказали, что в далекой полудикой холодной царской России, после массы потрясений, будет создан такое киносериял, который будет признан лучшим Шерлоком Холмсом всех времен и народов, они сказали бы, что это какой-то неправильный вариант утопии и что этого, конечно, не может быть никогда. То есть у критики немного не то представление о том, что в литературе останется и что в литературе не останется, нежели у истории. Ну вы понимаете, в Англии тоже были высокоумные и высокообразованные критики.

Вот если критики расходятся с историей, есть основания полагать, что не правы все-таки критики, потому что история, как известно, не имеет сослагательного наклонения, как бы это ни было досадно для очень многих.

Поскольку, однако, мы говорим все-таки о русской литературе, а в частности сегодня о русской критике, а Пушкин — это наше всё, это уже расхожая формула внутри русской литературы, я бы сказал, это будет знак в русском социокультурном пространстве: Пушкин — это наше всё. В таком случае хотелось бы знать, когда у нас появилось *всё*, а когда появилось хоть что-то, и когда именно что-то было всем. И мы обращаемся к критике, той самой, которая через некоторое время после смерти Пушкина, перекинется на Лермонтова.

Эта критика немного не совсем ставила Пушкина на пьедестал, хотя ему все-таки в основном отводили призовое третье место. На первое место критика стави-

ла Крылова с его баснями. Это не важно, что Крылов переводил на русский басни Лафонтена, их чуть-чуть естественно переделывая, так как он представлял правильное и нужнее. Его басни были полезны, они давали пример поведения, они давали анализ происходящего, они были аллегоричны, символичны, они были прекрасны! Они были понятны людям сравнительно простым — а в то же время их можно было читать и людям образованным. Первое место Крылову — национальному русскому поэту, великому баснописцу.

А второе место — Жуковскому, потому что Жуковский писал очень изящно, очень красиво, очень романтично, хотелось слушать еще, хотелось умиляться и проливать слезу и, как сказали бы сейчас, в сухом остатке было чувство приятного и глубокого удовлетворения.

А уже Пушкин, которому царь сказал: «Пушкин, я сам буду твоим цензором» — это очень облегчило положение Пушкина, потому что если бы цензор был не царь, то жизнь поэта была бы еще менее сладкой — так вот Пушкину третье место. А потом как-то по мере времени все-таки Пушкин немного более оставался, а Жуковский с Крыловым, при всем уважении к ним всей критики, стали немного просаживаться.

А потом, после смерти поэта и смерти многих кого еще и еще многих, после Октябрьской революции и Гражданской войны наступил 1937-й год. Но мы упомянули его не потому, что перестреляли массу народа, а потому, что исполнилось 100 лет с того печального дня, когда погиб Пушкин. И вот в 37-ом году, вернее еще немного раньше, в конце 36-го, было дано указание, как следует отпраздновать юбилей поэта, которого убили враги всего хорошего, потому что стала понемногу восстанавливаться русская культура, которую по-

носили страшно во время Гражданской войны — слово «русский» было вообще ругательным. Что значит «Русская империя»?

Вы знаете, когда в 37-м году людям говорили, что «есть мнение» (и при этом делали жест пальцем наверх), что Пушкин — это наше всё, — люди говорили: конечно, мы это знали всегда, просто вот еще не успели сформулировать. Это гениально! Товарищ Сталин прав, разумеется: Пушкин — наше всё.

Так что не надо думать, что цари и генсеки плохо относятся к поэтам. Один был его цензором и уплатил все его долги после его смерти, а долгов было за 100 тыс. золотом — в нынешние времена это сколько-то миллионов долларов, а второй сделал его таким великим, каким мы и знаем его сегодня. А вот критика современная ставила Пушкина на третье место. При товарище Сталине никто бы не посмел сказать, что Пушкин стоит на третьем месте после Крылова и Жуковского. Таких храбрецов больше не находилось.

И вообще русская критика имела в виду не совсем то, что имели в виду русские читатели. Вот как посетовал Некрасов: «когда ж мужик не Блюхера и не милорда глупого, Белинского и Гоголя с базара понесет». Ну, поскольку у нас здесь филологи, а не историки, Блюхер — это, значит, прусский маршал, который участвовал в разбитии Наполеона, а «милорд глупый» был совсем не глупый — это его светлость герцог Веллингтон, который также очень удачно воевал с Наполеоном — сначала в Испании, потом во Франции, и в конце концов сделал гигантскую карьеру, был любимцем нации. Нет. Веллингтон не совсем глупый. Они были красивые, они в красивых мундирах, на мундирах было много орденов.

Скажите, зачем мужикам нести с базара Гоголя? Представляется, что Гоголь и близко не обладал той

легкостью письма чарующей, которой обладал Лермонтов, не обладал той простой внешне мудростью, которая есть в лучших прозаических произведениях Пушкина, не был тем психологом, каким был Достоевский... А что в сущности есть такого особенно великого в Гоголе, если начать разбирать его? Но звучит это сегодня кощунственно! Кощунственна сама попытка усомниться в величии какого-то классического гения. Мы к этому моменту еще вернемся.

Так вот: мужик, который, по мнению Некрасова, должен нести Белинского и Гоголя. В России есть такой писатель Александр Бушков, но в основном он проходит по ведомству коммерческих писателей. Он пишет триллеры, боевики, такую, знаете, мужскую развлекательную литературу. Но еще он пишет книги исторические. В этих исторических книгах не все соответствует истине, например, Великую китайскую стену построили при Мао Дзе-дуне, потому что один российский священник в XIX веке пытался ее увидеть, но не увидел, значит, ее не было. Правда, сколько при этом священник пил и в какую сторону смотрел, не говорится. Так вот Бушков сказал однажды походя: «Белинский, эта бледная поганка русской литературы», но мы не станем сравнивать Белинского с грибом, только не надо говорить, что Белинский — это второе всё после Пушкина.

Да и самого-то Некрасова что-то особенно народ никогда не читал в восторге и кроме того, что называется «Коробушкой», от его стихов ничего и не припомнить. И стихи, и его «Кому на Руси жить хорошо» были устроены таким образом, что народ их все равно не читал по той простой причине, что народ не читал стихов, и прозы не читал, и ничего не читал, и вообще большая часть народа была неграмотна. А, значит, классы на-

верху тоже в общем этого не читали, разве что потом в гимназии стали проходить по обязательной программе, но полагали, что... ну, конечно, стихи не очень изящные, но ведь это для народа, а народ и не знал, что это для него. Вот в такие игры играла критика.

Вот эта самая критика на рубеже XIX и XX веков объявила Максима Горького великим русским писателем и драматургом и одним из величайших писателей современности. Слава Горького была международной и огромной. Пьеса «На дне» шла во всех нормальных столицах мира. На свои гонорары Горький несколько лет содержал партию большевиков. Горький был огромной фигурой. А все его романы вроде «Дело Артамоновых»... ну что вы! Переводы на все языки! Горький был очень серьезной фигурой. А вот сегодня, видите, все, простите за выражение, как говорится по-русски, рыло воротят от Горького и вовсе даже не хотят его читать. А ведь критика утверждала, что он великий писатель.

Когда читаешь сегодня поэму Горького «Девушка и Смерть», думаешь, что, может быть, и прав был товарищ Сталин в своем скрытом кавказском сарказме: «Да эта штука посильнее, чем «Фауст» Гёте!» И ослепленные верноподданническим восторгом культуртрегеры вроде товарища Жданова решили, что товарищ Сталин сказал это всерьез. Товарищ Сталин не был таким идиотом. Товарищ Сталин сдержанно пошутил в усы. Где критика, а где Горький? Было такое дело, вы понимаете.

Скажем, Куприн полагался критикой бóльшим писателем, нежели Бунин. Вот прошло какое-то время, и в нашей табели о рангах Бунин, ну опять же Нобелевскую премию получил, стоит выше, чем Куприн. А что касается оценки того же Бунина, вы понимаете, на моих глазах произошла канонизация книги Бунина

«Темные аллеи». У нас тогда в Ленинградском университете на кафедре советской литературы работала доцент Крутикова. Вот доцент Крутикова сказала, что она сделала открытие.

Вот полагалось считать, что «Темные аллеи», написанные в эмиграции — это не лучшее произведение Бунина. Полагалось считать, что в эмиграции русские писатели, уехавшие от советской власти, ничего лучшего уже создать не могли. В эмиграции они чахли, сохли и сдохли. И вот как-то пытались там только плакать по родине. То, что они писали, было не сравнить с тем, что они до того как. А вот она сказала, что вот после того как Бунин написал лучше. Это было очень смело, но она была, видите ли, женой весьма тогда любимого партией писателя Федора Абрамова, писателя очень народного, очень партийного, деревенщика такого с коммунистическим билетом. Ей это сошло с рук. И со временем все стали считать, что «Темные аллеи» — это у Бунина, конечно, лучшее и главное.

Если вы внимательно и вдумчиво сравните «Темные аллеи», написанные старым уже человеком о том, как хорошо быть молодым и спать с молодыми свежими поселянками, или молодыми свежими офицерскими женами, или молодыми свежими дворянками, или молодыми свежими незнакомками, и как это прекрасно, и как ты говорил им, какие они красивые, они говорят тебе, что ты еще красивее, и жизнь прекрасна, а вот все это уже прошло. Есть в русском языке такое совершенно цензурное, но эстетически не очень привлекательное слово «спермоточивый». Вот «Темные аллеи» Бунина отличаются некоторой такой спермоточивостью, т.е. барин, бывший когда-то таким тонким, стройным, таким жгучим, грузиноподобным таким, вспоминает со вздохом, будучи старым и ветхим, в небогатой эмигра-

ции во Франции, как прекрасно жил он нерегулярной, но бурной половой жизнью в России в молодости.

И в то же время рассказы, написанные Буниным в 1914–15, 16-ом годах в селе его родовом когда-то, Васильевском, относится к числу безусловно лучших во всей русской новеллистике. Такие рассказы, как очень знаменитое когда-то «Легкое дыхание» — пять с половиной страниц всего, или «Ворон», или «Антоновские яблоки», или «Сны Чанга», или еще несколько — написаны настолько легко, многозначно, изящно, есть в них момент, который не может быть рационально изложен, что, конечно же, они лучшие. И вы знаете что интересно, когда-то разумные люди из эмигрантской критики так и считали. Но сегодня это не считается. Сегодня критикой считается, что лучше все-таки «Темные аллеи».

Точно так же предреволюционная и послереволюционная русская, а затем в 20-е годы советская критика знала, что есть прекрасные поэты, есть более или менее великий — не великий, но большой Блок, а есть Мережковский, а есть Бальмонт, а есть Ходасевич, а вот Маяковского критика не то чтобы не любила, да она его в упор не видела. Ну ходит там несколько идиотов, среди них «верзила с лошадиным лицом», как писал Алексей Толстой, на полторы головы выше толпы, который что-то рисует на лбу, кто в желтой кофте, кто еще что-то, и выкрикивают какие-то идиотские стихи. Ну мало ли там молодежь сходит с ума, делать нечего, и вообще извращенцы.

Маяковский сильно страдал, что критика его не признает. От этого непризнания Маяковский иногда совершал не совсем правильные, с точки зрения пиара, поступки. Например, он сам себе организовал выставку «20 лет работы». Заметьте, прожил он всего 37 лет, но

выставку «20 лет работы» он себе организовал. И никто не то что из собратьев-литераторов, с ними-то ладно, из критиков никто не пришел на эту выставку. Маяковский переживал и вскоре застрелился.

Ну а потом его гражданская жена, многоженица Лиля Брик, Лилия Юрьевна, написала письмо товарищу Сталину, вызванное тем, что у Лили Брик просто кончились деньги на жизнь, потому что Володя очень неплохо для того места, для того времени зарабатывал. Он привез из-за границы автомобиль. У кого был автомобиль в 28-м году в Советской России?! Да вы с ума сошли! Только у крупных комиссаров. И он привозил всякие хорошие вещи, его много издавали. У него были концерты. Он содержал и Лилю, и Осю, и балерине Полонской денег давал и т.д. И вот он застрелился, и Лиля стала жить плохо, она к этому делу не привыкла, она любила жить хорошо и написала письмо товарищу Сталину.

И товарищ Сталин ей ответил. И ответил он в том духе, что фраза одна после этого вошла в учебники. Что в учебники! На почтовые марки вошла эта фраза: «Маяковский был и остается лучшим величайшим поэтом нашей революционной действительности».

Все! Это как собакам ездовой упряжки щелчок бича. И мгновенно вся критика стала писать, что Маяковский был и остается лучшим, величайшим. И попробовал бы кто-нибудь сказать, что Маяковский ему не нравится. На Колыме места много. Россия большая страна. И это все знают.

Ну это, понимаете, конечно, советская критика, она отдельная — но другой-то не было, перефразируя фразу Филиппа Филипповича из незабвенной булгаковской повести «Собачье сердце». Вот в 34-м году были разогнаны все литературные группировки — хватит группи-

роваться. Мы это проходили уже, понимаете, запрещение всяких фракций в партии единственной. И был образован Союз советских писателей. Партия руководила этим министерством литературы, а тем, которые вошли туда, давали всякие блага, и им в нищей стране, где люди мерли с голоду, давали дачи, давали автомобили, давали прислугу, их возили иногда за границу, жрали они, я вам доложу...

В Русском музее висит портрет Алексея Толстого работы Кончаловского. Висит себе и висит. Портрет страшный, то есть это обвинение всей советской литературе конца 30-х годов. Сидит Алексей Толстой такой утробистый, такой брыластый, с такой салфеточкой, заткнутой за ворот, распахнутый на жирной шее. Он сидит у бревенчатой стены дачи. Где-то сбоку кустик сирени, а перед ним стол, а на столе бутылки, бутылки, и закуска, закуска... И он собирается много выпить и плотно закусить. В одной руке у него что-то вроде фужера винища, а в другой — что-то вроде, допустим, индюшачьей ножки. Страшный портрет, который очень соответствует действительности. Кончаловский был хороший художник.

Так вот критика... Критик в Союзе советских писателей — это было вроде комиссара-политработника в Советской армии. Критик бдительно приглядывал за писателем. Критик проводил линию партии, критик говорил, что надо, а чего не надо, что хорошо и что плохо. И критиков боялись, потому что когда рецензия или статья, или какого еще иного журналистского жанра сочинение критика появлялось в газете «Правда» или в газете «Известия» — это был конец всему. Это мог быть первый трубный звук к получению премии, лавров и фанфар, а мог быть смертный приговор — оставалось только ждать исполнения.

И недаром Юрий Олеша — человек, сломанный этой системой, шутил как-то, что хорошо бы все-таки ввести в Союзе писателей тоже знаки различия. Вот, например, там... не только в Союзе писателей, вот в Союзе композиторов — лиры там какие-нибудь на петлицах, вот у писателей, например, — перья гусиные на петлицах — одно перо, два пера, три пера, да, простите, все смеялись, четыре пера, а вот критикам, например, подумал и сказал: дубинки! Одна дубинка, две дубинки, три дубинки. Вот идет по коридору Союза писателей критик, на петлицах у него четыре дубинки, и все встречные прозаики становятся во фронт, потому что что захочет, то и сделает. Вот это приблизительно, понимаете, о критике.

И когда прекрасный советский драматург Евгений Шварц в пьесе «Тень» писал о том, что вообще-то людоедов у нас теперь нет, все людоеды работают оценщиками в городском ломбарде, куда все заложено — имел-то он в виду именно тех самых людоедов, которые теперь работают в литературе оценщиками. Ну как-то Шварца любили, с рук ему сошло, ничего плохого ему за это не сделали. И вот эти критики стали раздавать оценки.

А в это время в литературу пришли ударники, чтобы «ударять». Ударники — это были писатели из правильных классов, прежде всего из рабочих, во-вторых, из крестьян. Они могли не уметь писать или уметь писать очень плохо — не важно, редакторы помогут, редакторы, журналисты поправят, но главное — они были правильного классового происхождения и, следовательно, все, что они писали, было классово правильным.

И критики советские придумали такой термин: *идейно-художественный уровень*. Идеино-художественный уровень — это то, что знали когда-то все

советские сержанты: подход к снаряду — 5, исполнение упражнения — 2, отход от снаряда — 5, общая отметка за упражнение — 4. Вот так и идейно-художественный уровень. Это означало: художественное исполнение — полное, простите великодушно, дерьмо, но идея в основе лежит правильная, и поэтому произведение — хорошее. Если же напротив — художественное исполнение, мы должны признать как-то все-таки, да, ну, да, а вот идейное абсолютно неправильное — это наш враг! Он — реакционер, и это не искусство, это мракобесие, а то, что, ну, не такое плохое, так это еще хуже. Вот критика занималась вымериванием по этой линейке, по этому прокрустову ложу идейно-художественного уровня разнообразных писателей, поэтов и прочих. И получалось очень интересно.

Боже мой. Где этот удивительный классик, бессмертный классик советской литературы, проживший навывлет, вот как веревочка для флажков от одной стенки до другой, всю эпоху Леонид Леонов. Где Леонид Леонов? А он неприкасаемый классик. И была большая группа неприкасаемых. Они писали то, что надо писать для партии.

И вот о таких. Уже после снятия Хрущева в тот краткий период 1965–66 годов, когда Хрущев уже кончился, а завинчивание гаек брежневской эпохи еще не началось. Была такая пара лет очень свободных. И напечатал в «Знамени» подборку своих стихов Илья Эренбург, где было стихотворение «Священные коровы». И были там строчки, которые трудно забыть: «Было в моей жизни много ошибок. Частенько били — за перегибы, за недогибы, за изгибы. Никогда только не был священной коровой. И на том спасибо». Вот эти «священные коровы» жили прекрасно: их переводили на все языки республик СССР, а после войны еще и

стран санитарного кордона: на чешский, на словацкий, на польский, на венгерский и т.д.

И как это можно на них замахнуться, если писатель уже канонизирован! А критика писала, что они очень хорошие. Поди напиши, что плохие. И были поэты, и критика писала, что это гордость советской поэзии, какие они замечательные поэты, и критика писала это дружно.

А потом умер Сталин, и произошло замешательство в рядах. Ну, и вдруг Хрущев сказал, что, вы знаете, как бы Сталин во всем виноват, и вообще, а кстати — а где у нас писатели? А писатели, которые в 34-м году вступили в Союз писателей, со временем стали умирать: от переживаний, от возраста, от запоев, потому что пили от большой мировой тоски и т.д. И вдруг оказалось, что в России нет писателей! И тогда была дана команда: дорогу молодым!

А молодые стали писать не совсем то, что ожидал Никита Сергеевич Хрущев... Если мы возьмем самое начало 60-х, то у нас наблюдается интереснейшее расхождение официального литературного процесса с нормальной литературой, которую читают люди. С одной стороны, есть товарищ Павленко, товарищ Бубеннов, товарищ Кочетов, я не помню, ну еще какие-то, какие надо, такие и товарищи. Просто даже вспомнить уже... А... Алексеев. Ну а как же: «Белая береза», «Счастье», «Хлеб имя существительное» и т.д. Про поэтов сказать ничего не могу, они были какие-то совершенно нечитаемые. Мы по ним в свое время на русском отделении сдавали зачеты, даже не читая, а потом мы поняли, что наши преподаватели их тоже не читали. Мы играли в такую игру, знаете, у этой игры были свои условия: они делали вид, что они их читали, а мы делали вид, что мы их сдаем.

А для людей появился вдруг писатель Анатолий Гладилин, и появился писатель Василий Аксенов, и появился писатель Анатолий Кузнецов, и появился поэт Андрей Вознесенский, и поэт Евгений Евтушенко, и проходит время, и в начале 60-х условно — первый писатель-прозаик страны Василий Аксенов. Все читают журнал «Юность», где его печатает старик Катаев (а всех видал в гробу старик Катаев, он уже старый, ему надоело трястись, в конце концов он еще в Первую мировую воевал, он в Гражданскую воевал, надоели ему все).

А первый поэт, вот из тех, которого знают все, — это Евтушенко. Над Евтушенко полагалось людям высоколобым смеяться, потому что Евтушенко слишком любит славу, что он тщеславен, что он экстравагантно одевается, что ездит по миру, а на самой деле, конечно, завидовали. Спорили о том, что у Вознесенского есть стихи лучше построенные, лучше сделанные, в которых больше поэтики. Но это уже внутренние разборки. Потому что для критики лучшим поэтом был, например, Егор Исаев, который написал поэму «Суд памяти» и получил за это Ленинскую премию первой, помнится, степени. И были такие вот разные действительно поэты.

И если критика что-то и писала об этих молодых прозаиках, молодых поэтах, то писала только то, что, ну, недостатки все-таки есть, ну, излишнее увлечение формой, недостаточное внимание к бедам народа, что не хватает народности, с партийностью очень плохо, хотя там все было хорошо, и все герои лирические этих вещей были патриотами. Нет, недостаточно патриотами! Критика работала на КПСС. Вот критика — эта продажная служанка КПСС — имела партийную точку зрения. Несколько позднее сложилась присказка в литературных кругах: да написать на хорошую книгу

честную рецензию — это все равно что написать на нее донос. Ну, и так оно и было, потому что писатели могли пострадать.

И критика объявляла, что есть в каждой республике свои светила, свои национальные Пушкины, свои национальные Львы Толстые. И мы читали в университете эти стихи и издевались, дрыгали ногами и показывали друг другу. Я сейчас не помню дословно, примерно так:

«Великого Сталина мудрое слово
На счастье народа родило Ежова.
Когда же войной запылал горизонт,
Он сел на коня и помчался на фронт».

И вот Джамбул Джабаев был объявлен великим казахским поэтом вот этой самой критикой. И, как вы понимаете, проституцией можно зарабатывать деньги, а в отдельных случаях проституцией можно зарабатывать даже большие деньги. Но вот зарабатывать проституцией уважение широких масс уже практически невозможно. Таким образом, критика все-таки страдала от того, что широкие массы ее не уважают — а напротив похвала советской критики означала, что произведение плоховатое; и соответственно наоборот.

И вот в конце 60-х печатают наконец пролежавший около 30 лет под спудом роман Булгакова, который сегодня уж все русисты-то знают совсем хорошо: «Мастер и Маргарита». И все критики в один голос говорят, что, разумеется, это совершенно замечательный роман, хотя есть мелкие споры по поводу того: он замечательный, совсем замечательный или совершенно блистательный. Вот споры примерно были на таком уровне. Но пока Булгаков был жив, он, разумеется, после того

как Сталин выразил неудовольствие его пьесами, был на фиг никому не нужен и в табели о рангах проходил настолько ниже тех, кто тогда ел хлеб с маслом, что не о чем даже говорить.

А великой книгой была книга Александра Фадеева «Молодая гвардия». Направленность книги хорошая, патриотическая, вот про ребят, которые воевали, как могли. Уровень художественного исполнения — чудовищный. К тому времени это был совершенно спившийся, разложившийся человек, не вылезавший из депрессии, приблизительно понимающий, что он делает. А кроме того, он был вынужден ставить свою визу на разнообразные бумаги, а по этим бумагам очередной член Союза писателей отравлялся на Лубянку, а потом чаще всего на расстрел. Ну конечно Фадеев жил плохо, и в таком состоянии, хотя у него была главная дача председателя Союза писателей. Ну, что там хорошего можно написать?..

Я помню, как мы в школе все пытались понять. Взяли шахтеров, зарыли в землю живыми. Ну, немцы, конечно, звери. С другой стороны, война идет! Откуда столько солдатских рук, чтобы шахтеров зарывать в землю? Что, стройбат, где людям оружия не дают, что ли? Это ерунда. Идет человек вечером, а там, где шахтеров зарыли в землю — из-под земли слышится пение. Это с пьяных глаз Фадеев придумал такую метафору. Их зарыли — а они поют!..

Но эта метафора была сложновата для нас, шести-классников, и мы спрашивали друг у друга, как они под землей могут петь? Потом мы спросили у учительницы, а она заорала в том духе, что не нашего собачьего ума, бессовестного, дело, а вот так оно и есть! И учиться надо патриотизму, и нечего там вообще... вот когда вас зароят, тогда узнаете. Ну, мы не захотели, чтобы нас

зарыли. И вот критика объявляла этот роман просто вершиной советской литературы!

А сколько чуши было в такой вещи, как «Повесть о настоящем человеке». То есть реальный летчик Маресьев был заслуживающий всяческого уважения и преклонения человек. Но книга, которую написал Полевой, ну совершенно никуда не годится. Одна ерунда, понимаете, навернута на другую. Главное, конечно, роль комиссара Воробьева. Если бы не комиссар Воробьев, никогда бы не стал летать безногий летчик.

(Позднее я узнал, что во время воздушной битвы за Англию в сентябре 40-го года над Нормандией был сбит «спитфайр» капитана королевских ВВС Дугласа Бейдера, и при приземлении он сломал себе оба протеза. Он был взят в плен, и когда немцы обнаружили, что у него нет обеих ног, они были так потрясены, что одинокий Me-109 сбросил вымпел над его аэродромом с просьбой прислать ему запасную пару протезов. И через какое-то время одинокий английский истребитель сбросил с парашютом эту пару протезов над указанным квадратом. На них, значит, Бейдер и дожил до 44-го года, до освобождения. И никогда он не знал, понимаете ли, комиссара Воробьева.) Ну, это мы немного отвлеклись. К тому, чем была советская критика.

Понимаете, советская критика должна была хвалить то, что партия вменила ей в обязанности. Но были все-таки какие-то допуски. И вот критика при этом любила фрондировать и любила считать себя действительно солью земли, свободомыслящей и правильно понимающей, что есть литература, а что нет. И вот эта критика искренне полагала и пропагандировала свою точку зрения, а иная и не очень-то допускалась, что, скажем, Тендряков — это значительный писатель, что Айтматов — это большой писатель, что, скажем, Алек-

сей Сурков — это большой советский поэт, что Галина Николаева с ее романом «Битва в пути» — это очень большой писатель, и Вера Кетлинская с романом «Мужество» — это тоже очень большой писатель. И вдруг оказывается, если посмотрите, вот у нас уже кончился XX век, уже начался XXI. Кто у нас остался? Сейчас, в живом читательском обращении, из всей русской и советской литературы XX века? Вот кого больше всего читают?

И вдруг оказывается пгеинтегеснейшая, как говорил вождь мирового пролетариата, вещь: книга, которая стоит в верхней строчке всех рейтингов, в верхней строчке рейтинга цитирования и перечитывания, переиздания и т.д., — Ильф и Петров: «Двенадцать стульев» — «Золотой теленок». Бессмертный великий комбинатор Остап Бендер.

И что же вы думаете, критика подвергала эту книгу анализу? Пыталась выяснить, почему же эта книга явилась шедевром? Пыталась разобрать эти характеры, эти принципы построения? Пыталась сказать, что же это все значило для людей? Нет! Знаете, отдельные такие мелкие попытки были насчет того, что вот там детали яркие, фраза там короткая, понятно, ну, юмор, конечно, у них, но в общем критика особенно Ильфом и Петровым не занималась. То место, которое им в своем условном пантеоне для русских литераторов уделила критика, и то место, которое они занимают на читательских полках и в читательских умах — эти два места относятся друг к другу примерно так же, как кошачий нос к собачьему хвосту. То есть да, в общем один биологический вид, но все-таки очень по-разному.

Едем дальше. Несколько поколений всей советской читающей интеллигентной публики цитировало и продолжает цитировать великих русских советских писате-

лей братьев Стругацких, которые сочетали очень редко сочетающиеся качества. Они писали легко, они писали увлекательно, они писали, не размазывая ничего лишнего. Они писали очень хорошим смачным языком, который так и просится цитировать. Они писали мудро: о том, что было везде и всегда, и что лежит в основе и человеческой природы, и человеческого общества. И делали они это все очень ненавязчиво. Как будто имея в виду, кроме прочего, — это глобусовское, шекспировское, — «Развлекая, поучать».

У советской критики Стругацкие вообще не проходили ни по какому разряду. Ну, во-первых, они фантасты, а фантастика — это нечто вроде знака скверны. Что такое фантастика? Это какая-то второсортная беллетристика, паралитература. Ну, сравним, Стругацкие, которые фантасты и, например, Трифонова. Трифонов, который писал для... Юрий Трифонов, Юрий Валентинович... но, правда, Сталинский лауреат, но это не важно — огрехи молодости. И вот он писал для всей советской интеллигенции. И она его читала. Она много чего читала, знаете ли. Она и «Плаху» Айтматова читала, полагая ее шедевром. Где в «Плахе», понимаете ли, жена Понтия Пилата обращается к своему мужу в письме: «Понтий...» Пилат Понтийский! То есть в своей простоте душевной Айтматов — большой знаток античной истории и еще многих вещей, полагал, что Пилат — это, видимо, фамилия, а Понтий — это видимо имя, и жена к нему так и обращается. А пипла хавала, как скажет позднее Богдан Титомир. И вот они полагали, что это все прекрасная литература.

А Стругацкие, ну что там, понимаете, это же фантастика. Да? Прохлопано было Стругацких при том, что они были самыми издаваемыми и переводимыми в мире советскими писателями.

Что, как вы можете догадаться, сильно усложняло их жизнь, потому что собратья любили их до ужаса, и массе литераторов хотелось бы, чтобы они вот просыпаются утром: и нету Стругацких. И сердце начинает меньше болеть, что кого-то столько читают, покупают, переводят и т.д. Для критики Стругацкие не существовали!

А еще для критики почти совсем не существовал также продолжающийся издаваться, переиздаваться, покупаться, экранизироваться писатель Валентин Пикуль. Пикуля критика заметила только после того, как впервые он напечатался в толстом журнале. На дворе уже стояло, помнится, я могу ошибиться, самое начало 80-х, а книга была, значит, даже не помню, как это сейчас называется, «У роковой черты» или «У последней черты». Короче, там Распутин и дело там идет к Февральской революции. Это напечатал журнал «Наш современник». Это был толстый журнал, но следует заметить — из толстых журналов «Наш современник» был такой наименее престижный. Но все-таки — это статус. И вот там напечатали, и эта вещь удостоилась критике лично секретаря Политбюро ЦК КПСС и идеолога партии, Михаила Андреевича Суслова. А это уже знак отличия. Вроде как тебя не какой-то полицией расстреляет, а лично комендант лагеря. Это уже не на всякого он ствол-то наведет.

Вот после этого Пикуля заметили, критика дружно потопталась на Пикуле, сказала, что, конечно, Суслов прав, а Пикуль, разумеется, не прав, и все это какие-то реакционные бредни. И тут все историки по сигналу стали писать, что Пикуль перевирает историю. Это неправда. Пикуль не перевирает историю. Пикуль историей пользовался. Он брал те версии, которые ему больше всего нравились в силу их скандальности и сенсацион-

ности. Он в исторических личностях брал те черты, которые ему больше нравились и больше подходили для данной книги. А в результате книги получались довольно увлекательные.

Только из сочинений Пикуля советский читатель узнал, что, оказывается, скажем, в XVIII веке была Семилетняя война, и Россия участвовала в этой Семилетней войне, где вообще-то она ничего не оставила и вроде бы ничего ей не надо было. И известная в России фраза «воюют не числом, а умением» принадлежит вовсе даже не генералиссимусу Суворову, а королю прусскому Фридриху II, который командовал прусской армией, а Суворов в те времена был юным поручиком, и т.д. и т.п. Так или иначе, народ читал Пикуля, а критика презрительно воротила нос.

При том что Пикуль — человек военный и человек вполне храбрый — довел до совершенства тот штамп в русской литературе, который как открытие ввел Пушкин, и над которым потом как над трафаретом издевался Чехов. Но они стоят по разные стороны в начале и в конце XIX столетия. Потому что это Пушкин впервые в русской литературе построил фразу — вся экспозиция «Пиковой дамы»: «Играли в карты у конногвардейца Нарумова». Вот вам есть: и кто занимается, и чем занимается, и ставят почему, потому что Конногвардейский лейб-гвардии полк — это люди приличные, и там вот все с бабками совершенно в порядке. Потом Чехов издевался, как Вера Иосифовна пишет повесть, начинающуюся словами: «Мороз крепчал...» или «Темнело...». А что издеваться-то, ну крепчал, мороз крепчал и сразу все более-менее ясно. Просто многие так писали. И вот Пикуль ничтоже сумняшеся начинает свою главу фразой: «Ветер рвал плащи с генералов». Отличная фраза! Все приблизительно ясно. Или «Лошади рушили фургоны

в воду» — вот вам вся переправа. Так что Пикуль немного умел писать. И интересного-то он много написал. Нет, для критики он не существовал. Это была «не литература».

Вы еще помните, французская критика полагала, что «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо» — «это не литература». И разницу между «Тремя мушкетерами», романом, накачанном энергией и иронией, и достаточно скучно-ходульными «Парижскими тайнами» Эжена Сю современная критика не различала.

Дальше — больше. В 1967 году появилась книга Юлиана Семенова «Семнадцать мгновений весны». Книга приветствовалась читателями, так же как приветствовалась самая главная, «хитовая», сказали бы сейчас, книга Пикуля «Пером и шпагой». В 67-ом, значит, вышла. Да? А осенью 73-го года вышел на экраны впервые легендарный сериал «Семнадцать мгновений весны». Ну, то что папа Мюллер-гестапо стал вдруг любимым героем советского народа — это тема отдельного и интереснейшего социологического исследования. Но. Знали все милиционеры. Это мы впервые тогда пережили осенью 73-го. Когда по телевизору начинала звучать эта музыка, и штандартенфюрер Штирлиц проходил по коридорам СД, в Советском Союзе переставали воровать! Воры тоже сидели у телевизоров. И милиционеры сидели у телевизоров. Так вот — и тогда критика не обратила никакого внимания на Юлиана Семенова.

У меня есть одно короткое эссе, посвященное Юлиану Семенову и «Семнадцати мгновениям весны», в частности, где я говорю о том, что Семенов прекрасно понимал, что он пишет и что он делает. И в «Семнадцати мгновениях весны» очень много литературной игры, которую не заметил ни один критик.

И когда пишет Юлиан Семенов — это с самого начала, первая страница первой главы — о том, что в саду пел соловей. Вы можете припомнить — один из бродячих сказочных сюжетов: как ночью поет соловей, а наутро умирающий император выздоравливает. Семенов был умный и образованный человек, и знал, что к чему.

И когда там же написано: «Балки солнечного света» — только в одном произведении русской литературы есть это характерное, сильное, запоминающееся выражение, метафора «балки солнечного света». И произведение это Александра Грина «Бегущая по волнам». Весь символ советской романтики, а слава Александра Грина в середине 60-х, посмертная уже слава, была на пике. И, конечно, Юлиан Семенов, как и все мы, читал его хорошо.

И когда дед, вспоминает Штирлиц, подманивая синиц высвистывал «пинь-пинь тара-рах» (вообще звукоподражание — одна из характерных и сложных вещей в литературе) — написать, что синица высвистывает «пинь-пинь тара-рах», не будучи орнитологом, который постоянно только и думает, как звук на письме передать, очень трудно. Был такой звук! Был предшественник! Это рассказ Гайдара «Голубая чашка». Такой, вы знаете, даже не гайдаровский, взрослый, какой-то экзистенциалистский, предгрозовой, тяжелый рассказ.

Все это Юлиан Семенов имел в виду, но все это оказалось слишком сложно для критики...

И как пример того, что сложно критике понимать, можно обратиться к писателю, сегодня и уже давно вполне известному всем, кто занимается русской литературой, а вот где-то в районе 90-го, пожалуй, года был пик его славы. Нет, это была уже перестройка, простите, пожалуй, пик его славы приходится на около сере-

дины 80-х, видимо, где-то в 82-й, 85-й, 86-й годы. Это прекрасный русский писатель Владимир Маканин.

Владимир Маканин был из того поколения, которое относительно хрущевской оттепели успело еле-еле прицепиться на «колбасу» уходящего трамвая. Ну, то есть на колбасу... колбаса отдельно, трамвай отдельно, то есть сзади прицепиться к трамваю, снаружи, еле-еле. Он с 38-го года рождения. Таким образом, когда году в 60-ом принимали всех подряд в Союз писателей, издавали, ему было двадцать два — он немного не успел. Но в 68-ом, когда еще не все гайки завернули, и ему уже было тридцать — он немного успел. Вскочил в литературу до застоя, пока дверцы не захлопнули.

И вот в глуховые 70-е годы Владимир Маканин, уралец, горный инженер по образованию, сменил работу и устроился редактором в издательство «Советский писатель», что он сделал очень мудро, потому что редактор может торговать своей площадкой. Я помогу пропихнуть твою книжку в своем издательстве, а ты поможешь мне пропихнуть мою книжку в своем издательстве и т.д. Вот так завязываются связи в литературном мире. Короче. Редактор мог торговать своим административным ресурсом. А чем еще мог торговать писатель? Только шнурками от ботинок.

Таким образом, в 70-е годы почти каждый год у Владимира Маканина выходит книга, причем в приличных издательствах типа «Московский рабочий» и т.д., сотысячными тиражами. Сегодня это и вовсе-то прилично. И это не просто хорошие книги, это проза, которой не было в это время в Советском Союзе вообще. И такие рассказы, как «Дашенька», или «Наша старушка хорошо декламирует», или «Антилидер», или «Человек, убегающий», бесспорно, относятся к лучшим образцам современной этому советской литературы.

Трудность была в том, что. Первое — критике не давали команды. Второе — критика не настолько уж интересовалась литературой, все-таки своя рубашка ближе к телу, карьере делать надо. Третье — а критика просто не знала, как надо понимать. И вот любители и ценители литературы рассказывали друг другу о том, какой хороший, интересный писатель Владимир Маканин, который и язык-то довел до полного отшелушивания. Вот он убрал все детали, все метафоры, все прилагательные. Уж язык такой простой, что проще быть не может уже ничего — дальше только примитивное мычание. И вот критика — не видела!

И только когда несколько позднее в журнале «Север» («Север» был тоже толстый журнал, издавался он в Петрозаводске, а поскольку в Петрозаводске, а не в Москве и даже не в Ленинграде, то это был как бы второй ряд толстых журналов) напечатали роман (по моему тогда он назывался повесть) Владимира Маканина «Предтеча». Критика заметила Маканина и написала, что повесть очень даже хорошая и всякие такие слова. Но парадоксального мышления Маканина критика так и не усекла. И когда Маканин напечатал в середине 80-х в «Новом мире» замечательную (гениальную, возможно) короткую повесть «Где сходилась небо с холмами». В авторском варианте она называлась «Аварийный поселок». Критика не знала, как это надо понимать. Вот этот поселок, где добывают неизвестно что какие-то шахтеры; который все время горит; а живут в поселке аварийщики, которые сами же его все время гасят. Ну и в конце концов от поселка почти ничего не остается. А только они петь любят, эти аварийщики. И вот главный герой в конце концов становится композитором, приезжает из города на родину, этакой home back, и вот он вдвоем с местным дурачком поет

их старые песни. А кроме них — его, который уехал, и дурачка, который за дурачка и ходит — эти старые песни уже и петь некому. Вытоптали они эти песни. Критика не знала, как это надо понимать, ну сложно им было. По-моему, критика этого до сих пор не знает.

И критика в упор не видела, по-моему, и сейчас критика не видит самого народного поэта за всю тысячу лет существования России — Владимира Высоцкого.

Владимир Высоцкий был великий русский поэт, который вернул поэзию к ее изначальному истоку. Поэт сам пишет стихи и сам исполняет эти стихи под нехитрый ритмизованный аккомпанемент. Это то, что Высоцкий делал.

В России было много великих актеров, великих музыкантов, и шансонье по миру много. И вот когда Высоцкого называют бардом... Дорогие друзья. То, что делал Высоцкий — это и есть поэзия в ее чистом, исконном, изначальном виде. И именно так. Потому что тысячи лет поэзия была устной еще до появления письменности. И тысячи лет стихи не произносили таким голосом, которым мы говорим прозу, а вы п е в а л и стихи. Мы это просто забыли. Вот пройдя через этот круг поэзии, которую пишут словами на бумажках, а потом читают глазами с листа, понимаете, поэзия, которую читают с бумажки — это вроде как концентрат, вроде как консервы. Это поэзия, которая законсервирована, чтобы в нужный момент ее достать и расконсервировать. А вот у Высоцкого, словно завершив письменный оборот, эта поэзия была живьем. И эта мысль, которая мне сейчас кажется простой и очевидной, до критики... хочется сказать: в силу ее глупости, но я знаю среди критиков много умных людей... тогда не в силу глупости, не знаю в силу чего, — вот эта мысль до критики никогда не доходила.

На каких только поэтов не навешивали лавры и на какие только места не надевали лавровые венки разнообразным стихотворцам. А Высоцкий переживал, что его отпинывают от Союза писателей, отпинывают от издательства «Советский писатель», не признают его поэтом, не принимают нигде его сборник, чтобы издать. А друзья говорили, что: Володя, ты что, тебя слушает вся страна, да ты легенда. Да из любого окна там, понимаешь, твои песни. А вот ему хотелось идти как поэту. Нет, ну что, это же невозможно перенести, понимаете: ему и слава, ему и деньги, ему и жена-француженка, ему и автомобиль «Мерседес» в Советском Союзе — а еще он хочет быть в Союзе писателей. А остальным что тогда останется в Союзе писателей?..

А по ведомству великого поэта стал проходить Иосиф Бродский. Пока Иосиф Бродский жил в Советском Союзе в Ленинграде городе, он не был великим. Потом он попал, значит, под колесо кампании борьбы с тунеядцами, его приговорили к нескольким годам высылки. Сохранились фотографии, где он со спесивым лицом (у него всегда было спесивое лицо, с юных лет) сидит, значит, в хорошем свитере и в резиновых сапогах на лавочке у забора, а рядом демонстративно лежит пачка сигарет «Честерфилд». Это, значит, друзья привезли. Слушайте, ну кто там году в 64-м мог курить «Честерфилд»? Мы слов таких не знали, понятно. Это он, значит, в ссылке. Тогда и передавали фразу, пущенную Анной Ахматовой: «Кажется, они сговорились сделать нашему рыжему биографию». Да, ему сделали биографию.

Потом он захотел эмигрировать по израильской визе; потом он раздумал; потом его вызвали и сказали: «Вы знаете, вы подавали, ну так мы решили вас выпустить». Он сказал: «Я раздумал». Ему сказали: «Зато мы

придумали». И быстро выпихнули его вон. И приехав в Америку, он написал Брежневу открытое письмо.

Брежнев тоже любил писать. Он написал даже книгу про Малую землю, хотя написал ее не он, а журналист Аграновский. Читать Брежнев менее любил. Вот хоккей посмотреть — это конечно. Кабана там застрелить, которого ему подогнали и держат. Водочки выпить. Видимо, Брежнев никогда не узнал о том, что Бродский написал ему письмо, тем более что даже если он написал на нем «Москва, Кремль», вряд ли почтальон с толстой сумкой на ремне принес Брежневу в Кремль это письмо.

Собственно Бродский его не для Брежнева писал, он его писал для зарубежной общественности. И вся зарубежная общественность узнала, что советские русские совершенно уже сошли с ума в своей реакционерской коммунистической сущности: они выгнали поэта, а поэт не побоялся обратиться к советскому лидеру с открытым письмом, где сумел сказать коммунистическому лидеру много плохих слов о нем, о лидере, и много хороших о себе, о поэте. Таким образом, наши за границей эмигранты, ненавидевшие тех, кто остался в Советском Союзе и преуспевал. Проклятые, продажные все эти Евтушенки, Вознесенские и Окуджавы, которые издаются большими тиражами, которые живут на дачах. Вот глупости! Противопоставили им Бродского.

Если капать на темечко, выбритое, каплей очень долго, то таким образом Бродский получил Нобелевскую премию и после этого уже никто не сомневался, что Бродский — великий поэт и, конечно, более великий, чем Вознесенский, чем Евтушенко, чем Слуцкий, чем многие еще... наверно, более чем Блок, которого уже не представляли на Нобелевскую премию. Вот Толстому хотели дать, а Блоку не хотели. Вот француз-

скому поэту Сюлли-Прюдону, значит, дали. Кто его сейчас помнит? Если бы не дали Нобелевскую, так и не помнили бы. Толстой высокомерно отказался, ну и правильно сделал, а вот Блоку не давали. А вот, понимаете, значит, Бродскому дали. После этого критики были вынуждены считать Бродского великим поэтом. Но раз дали — ведь это наша слава!

И Бродский, который после своего золотого ленинградского периода 64–66-го годов, когда он написал свои лучшие стихи «Пилигримы» и еще десяток лучших стихотворений, больше уже не написал, в общем и целом, почти ничего хорошего за исключением отдельных американских стансов, где есть несколько прекрасных строк типа: «лучший вид на этот город, если сесть в бомбардировщик». Это трудно все-таки считать высокой поэзией. Что же касается виршеплетства на классические темы — «старший Плиний», «младший Плиний», ну помилуйте, ну причем тут поэзия... Здесь нет никакого нерва, никакого надсмысла, никакого ничего: ну, что-то там такое зарифмованное, заритмованное.

То, что я говорю сейчас, совершенно ужасно, это кощунственно, этого не может быть, потому что не может быть никогда. Вам сказали, что Бродский — великий, значит Бродский — великий. А лучшая книга — это «Молодая гвардия». А лучший поэт — это Крылов. А сегодня лучший поэт — Бродский. Вот так считает, понимаете ли, критика.

Есть люди, которые умеют усложнять себе жизнь, если не во всем, то кое в чем. Давно-давно, в советские времена, приблизительно в 1980-м году или чуть-чуть позднее, в рассказе «Рандеву со знаменитостью» я написал такое: «Вопрос: — ваше отношение к критикам? — Ответ: — Знаете, есть такая старая цыганская пословица: «Удаль карлика в том, чтобы высоко плю-

нуть». Пословицу эту я вычитал в знаменитой новелле Мериме «Кармен». Правда, там не плюнуть, а сделать кое-что другое, что вы легко можете восстановить. Таким образом, если с самого начала, например, лично я стал выказывать негативное отношение и недоверие к критике — довольно странно было бы со стороны критики ожидать такую неразделенную любовь ко мне. Так что здесь мы с критиками, я считаю, более или менее вполне квиты.

Понимаете, мне часто задавался вопрос в интервью: вот скажите пожалуйста, как вы думаете, — чем отличается критик от писателя? Вот типа кто лучше — критик или писатель? Вот почему критик — это критик, а писатель — это писатель?..

Ну, есть такое шутовское место у Хемингуэя в его замечательной книге, славной, «Праздник, который всегда с тобой», где к нему приходит один приятель в бытность его бедную, красивую в Париже, начальную, и жалуется на то, что у него что-то в прозе не получается, то не получается, сё. А он, значит, Хем — 190 сантиметров, сложение тяжеловеса, самомнение необыкновенное, жрать охота всегда, потому что денег мало — ему и говорит:

— Слушай, а ты попробуй стать критиком.

— Что-то я не понимаю, я никогда не задумывался.

— А это очень просто. Ты читаешь же чье-то чужое произведение и пытаешься найти в нем недостатки. Самое главное — недостатки! Недостатки в сюжете, недостатки в деталях, недостатки в описаниях и характеристиках. И когда ты их находишь — ты о них пишешь! Ну, разумеется, недостатки надо уравновесить тем, что ты нашел и какие-то достоинства тоже.

— И все? — недоверчиво спрашивает приятель.

— Ну, конечно, — говорит Хемингуэй.

Приятель сурово задумывается. Чтобы как-то смягчить ему этот удар, что, может быть, он будет не прозаиком, а всего лишь критиком, Хем ставит ему выпивку. Через какое-то время этот человек поднимает глаза и говорит:

— Слушай, Хем, а вообще-то я всегда находил, что твоя проза суховата.

У Хема приоткрывается рот.

— И фраза у тебя какая-то слишком короткая. И красок в ней мало.

То есть Хемингуэй с трудом делает глоток.

— Кроме того, ты, по-моему, не умеешь писать концовки. Все твои вещи совершенно не завершены.

— Ну, вот видишь, — говорит Хемингуэй, — у тебя уже получается.

Дальше он пишет: «От меня уходил критик».

Так вот. Дело в том, что писатель, по моему разумению (совсем не все так думают), писатель обязан уметь владеть ремеслом. Владеть профессией. Ну вот так же, например, как, я знаю, борец хороший, ну, вольник или самбист, дзюдоист — он должен владеть сотней или двумя сотнями приемов. И уже вот на уровне овладения мастерством, познав и будучи в силах эти приемы правильно, грамотно, технично, эффективно применить, он от них отказывается и отбирает себе приемов тридцать «большого круга» и, приемов всего-то пять-шесть излюбленных. Тех, которые у него лучше всего выходят в силу его роста, его сложения, наилучшей развитости тех или иных групп мышц. Пять-шесть приемов дежурного арсенала, тридцать — активного, остальные он знает, но он их уже по классу экстрара, по классу чемпионов все провести не может, но вообще может.

Вот у писателя, скажем, примерно то же самое — овладеть ремеслом. Но самого ремесла, разумеется,

мало, потому что человеку можно привить стопроцентную технику прыжков в высоту, а прыгать в высоту он все-таки будет на полтора метра, потому что данные не те. Вот мышцы не те, длина ног не та. То же самое примерно с писателями. Техника техникой, но главное — это то, что от природы, от Господа Бога делало Высоцкого гением, — энергетический заряд, нервное напряжение. Внешне, со стороны глядя, все, что написал Высоцкий — это просто, это традиционно, а иногда это даже примитивно. Только это тот примитив, от которого бьет электрическим током, этому нельзя научиться, с этим надо родиться, хотя оттачивать надо все время.

Вот примерно и у писателей с критиками то же самое — ремеслом овладеть-то можно... но оживлять свои книги, своих героев приходится, выражаясь языком китайских сказок, кровью собственного сердца. Ты оживляешь их своими нервами, своей психикой, своей энергетикой. И вот это то, чем отличается критик от писателя. Писатель может быть менее образован, чем критик, менее умен, он даже языком-то вроде бы может хуже владеть — но писатель, когда он начинает писать, он начинает разогреваться, если он чего-то стоит, то читать его — это соучаствовать в живом процессе.

Когда критик начинает писать книгу, то результат получается совсем иной. То есть когда у нас в 90-е годы издать книгу стало как нечего делать, ряд критиков вдруг решили написать или автобиографические романы, или просто романы, им тоже захотелось. Я сейчас затрудняюсь сказать, кто из них начал первый. Вот то, что знаю я — это ленинградский критик Самуил Лурье еще в начале 70-х стал писать книгу о другом критике, о критике Писареве. И он таки написал роман о критике Писареве. И даже я читал первые главы этого

романа, потому что в те старинные времена в отделе прозы журнала «Нева» у Лурье был практикантом, и он доверительно дал мне почитать первые несколько глав.

А потом лет, вероятно, десять-двенадцать спустя эта книжка вышла. Нельзя сказать, что это плохая книжка, нельзя сказать, что это хорошая книжка. Ну, книжка такая...

Но это еще хороший случай. А вот критик в свое время (свое время — это около середины 90-х) более известный, известный московский критик Вячеслав Курицын, как-то поставил прозаический опыт — он написал повесть «Сухие грозы», и поскольку все сказали... или ничего не сказали, промолчали, то он как бы так сам себя подкалывая, иногда писал: «ах, какая замечательная проза». А потом он решил заработать денег, написав бестселлер.

Он его просчитывал, он его конструировал, он был умный, он был образованный, он все понимал. Ну, по крайней мере так он себя, как говорят сейчас, «позиционировал» и так он себя представлял. И он читал друзьям и спрашивал у них: ну как? Роман назывался «Акварель для матадора». И акварель — это, по-моему, была порция наркотика, а матадор — это был, по-моему, наркоторговец и агент по борьбе с наркотиками в одном и том же лице. И он набрал кратких отзывов двух звезд современной русской литературы и оснастил этими высказываниями обложку. И устроил торжественную премьеру. И художника хорошего пригласил перед этим для оформления этой книги.

И книга провалилась так, как мог бы в ленинградскую блокаду провалиться торт, сделанный из картона. То есть вроде бы он и есть, а пропитаться им нельзя никак, потому что книга была полная пустышка. Читать ее было невозможно, потому что в ней не было

ничего. По гамлетовскому бессмертному: «Слова, слова, слова...»

Вот у писателя за словами — жизнь, накачанная его писательской кровью, иногда дурной, кстати, иногда нездоровой, но все-таки как-то накачанная кровью. А здесь только — слова, слова... Потом Курицын выпустил еще один роман, а потом он как-то исчез с горизонта. Не могу вам сказать, где он сейчас.

Или, скажем, известный сегодня петербургский критик Топоров, мой однокашник, мы когда-то приятельствовали. И вот Топоров писал критику, причем в 19 случаях из 100... нет, в 19 — 100 хорошо сказал, но это оговорка, все-таки имел в виду в 19 случаях из 20 — Топоров оказывался прав. Вот вы знаете, как система «Катюша» БМ-13 или система «Град» — установка залпового огня — бьет по площадям: примерно так же Топоров подошел к своему критическому занятию. То есть если вы о двадцати писателях выскажетесь предельно негативно и уничижительно — то в большей половине случаев окажетесь правы, кого бы вы ни поставили в этот список из двадцати!

Топоров вел в ленинградской газете, забыл какой, наверное «Смена», рубрику, которая двусмысленно называлась «Литературная рубка». То есть рубка у подводной лодки, которая иногда высовывается из-под воды, и рубка от слова «рубить», например шашкой лозу. В этой «литературной рубке» он раз в неделю кого-то рубил. Ну и в общем у одного человека сильно портилось настроение, зато человек у пятидесяти настроение сильно поднималось, потому что одно из главных удовольствий писателя — это прочитать о том, как секут какого-то другого писателя. Писатели это просто обожают. Для них это вроде гладиаторских боев без правил.

Да, так Топоров потом тоже решил написать автобиографический роман. И он его написал. Роман был толстый. Этот роман может быть назван так, как когда-то детский советский писатель, когда-то знаменитый, а ныне забытый — Борис Житков, назвал свою самую известную толстую детскую книгу. Он ее назвал «Где я был и что я видел». Вот Топоров написал о своей жизни. Не он один из критиков написал о своей жизни. И когда я читаю — ну, сначала внимательно, потом по диагонали, потом выбрасываю — роман критика о своей жизни, я вспоминаю одну из своих любимых фраз из блестящего романа Проспера Мериме «Хроника времен Карла IX» (рекомендую, если читать по-русски, исключительно в переводе Михаила Кузмина): «— «Мне есть очень мало дела до вас и всего вашего семейства, сударь», — холодно прервал его Коменж». Мне нет никакого дела до семейных романов, понимаете ли, критиков! А то, что они не расходятся среди читателей, говорит о том, что у меня может быть банальный, а может быть сравнительно здоровый вкус. Это можно сказать еще о целом ряде русских критиков, которые решили писать беллетристику и мало в этом преуспели.

И вот тогда неоднократно уже много лет я вспоминаю, как в середине далеких 70-х я зашел в один из рavelинов Петропавловской крепости навестить своего друга и однокашника, который работал там в музее истории Ленинграда. И в этих действительно руинах рavelина, среди плесени и обломков цемента, над каким-то колченогим письменным столом, вытасненным с какой-то помойки, я увидел большой лист ватмана на четырех кнопках к стене. И на нем плакатным пером цветной гуашью было написано: *«Критик должен быть готов в любой момент и по первому требованию за-*

ступить на место критикуемого им, и исполнять его обязанности профессионально, компетентно и исчерпывающе; в противном случае критика превращается в наглую, самодовлеющую силу и становится тормозом на пути культурного прогресса». Под этой сентенцией была подпись, и тут-то я окаменел окончательно. Я повторяю: Советский Союз 75-й год! Подпись гласила: *доктор Йозеф Геббельс.*

Вот тогда я и подумал, что в мировоззрении наших заклятых и смертельных врагов, возможно, были отдельные моменты, заслуживающие внимания. И, конечно, в наше время доктор Йозеф Геббельс — неважный союзник для того, чтобы подкреплять его цитатами свою точку зрения... Но никто никогда не называл доктора Геббельса глупым человеком! Или некреативной личностью.

Последний вопрос, которого мы должны коснуться, так долго говоря о критике — хотя, разумеется, о ней можно говорить намного дольше. Это — почему она вообще существует и зачем она вообще нужна? Как я сформулировал однажды, перефразируя опять же Оскара Уайльда, у него фраза по другому поводу, в моей перedelке это: *на свете еще не было, пожалуй, писателя, которому критик помог бы написать книгу лучше; зато было очень много писателей, которым критики доставили много вреда или вовсе отравили жизнь.* Конечно, критик бывает умнее среднего писателя, но, как мы сейчас видели, иногда критик в поисках шедевра не видит чугунную гирию, которая на проволочке с потолка висит у него под носом, а ищет какие-то пустые, дутые шарики и объявляет их... «пилите, Шура, пилите, они золотые». Шура пилит — нет, не золотые. 50 лет пилит, успокаивается: действительно не золотые. Но критики уже предлагают пилить другие гири.

Получается, коллеги, удивительная вещь. Если критика не видит обычно того, что у нее под носом. Если она несамостоятельна, конформистская она в своих начальных мысленных посылах. Поверхностна и малоумна. То почему и зачем она есть?

Смотрите. Критик — это, в общем, аутсайдер. Лузер. Критиком становится тот, кто не может стать политиком, бизнесменом, юристом, врачом, менеджером; а также не может стать писателем. То есть низкий уровень энергетики — а энергетика решает все! Низкий уровень креативности: собственной фантазии не хватает, самостоятельных творческих способностей не хватает. Критик живет при литературе, как лиана при дереве, чтобы не прибегать к более обидным и даже оскорбительным сравнениям насчет организмов-паразитов, живущих в симбиозе с хозяевами, но одновременно портящих им здоровье и сосущих соки.

Критика можно воспринимать только критически. Можешь — сделай, не можешь — заткнись. Влекомый вверх социальным инстинктом, критик самореализуется через анализ чужого труда — но беда в том, что этот анализ, как правило, ничего не стоит. Просто — оценивающий автоматически ставит себя выше оцениваемого в том виртуальном пространстве, которое часто называется «литературным процессом» и которое исчезает со временем, как строительный мусор, оставляя стоять пирамиды.

Так вот. Всем известно, что Аристотель еще сказал: человек — существо социальное. То есть человеки образуют из себя социумы, общества. Вот эти социумы: народы, этносы, государства, — они для того существуют во Вселенной (а все мы части, порождения и орудия Вселенной), для того существуют, чтобы продолжать ту энергоэволюцию, которая есть вся сущность Вселенной.

Сущность Вселенной — энергоэволюция. А материя существует в трех видах, как просто сказал еще Герберт Спенсер: неорганическая, органическая и социальная.

Вот социум, он собирает себя из человекoв. Как говорил Блез Паскаль, я устал повторять: ветвь не в силах постичь, что она лишь часть дерева. Мы не в силах постичь, что по отношению к социуму, которому мы принадлежим, мы действительно вроде муравьев к муравейнику или пчел к улью. Мы не можем без этого, хотя мы думаем насчет свободы воли. Про свободу воли отдельный разговор.

Вот для того, чтобы быть социумом, для того, чтобы совместно и совокупно делать великие дела, мы должны быть организованы в подобие единого организма. А один из моментов в организации в подобие единого организма — это одни и те же точки зрения на предметы.

Это рефлекторно, это инстинктивно, это программа, которая вложена в нас, хотите природой, хотите Господом Богом, хотите Вселенной. Поэтому, если читают Дэна Брауна, все должны читать Дэна Брауна. И осуждать одно. Если идти на футбол, то все должны болеть, допустим, в таком-то матче за две команды, хотя на самом деле разные люди с разными интересами. Если говорить о музыке, то немец должен сказать: Бах, или Бетховен, или Моцарт, а русский должен сказать прежде всего, наверное, Чайковский. У каждого хорошего народа — свой, знаете ли, хороший главный композитор.

Вот поэтому критик озвучивает некое мнение, стремясь, чтобы это мнение стало обязательным. Через критика проявляется социальный инстинкт человекoв применительно, в нашем случае к литературе — применительно к тому, что должны быть некие единые крите-

рии в литературе. Они не для чего-то должны быть, не для чего-то, — они потому должны быть, что мы, человеки, образуя социум, должны придерживаться единых взглядов: на королевскую власть или на демократию, или на то, что Земля окружена хрустальной твердью, или о том, что во Вселенной множество обитаемых миров. Мы должны иметь единые взгляды!

И тогда мы, как стрелочки маленьких многих-много компасов, ориентированы в едином направлении — и тогда мы можем быть социумом и совершать совокупно какие-то действия. Вот критик — *это системообразующий элемент на уровне взглядов на литературу*. Вот я думаю, можно понять, в чем смысл этого утверждения.

Критик говорит: всем думать так, как я сказал. Это все равно, что всем идти в ногу, и только если вы будете идти в ногу, вы будете войском, а не стадом баранов. А только войско может пройти дальше, победить больше, и прочее, и прочее. Кроме того, войско более сложно структурировано, войско — оно более энергетично, войско — оно менее энтропийно, войско — это более сложная форма организации материи, чем толпа. Точно так же читатели, имеющие совершенно определенную одинаковую точку зрения по ряду главных вопросов в литературе — это более структурированная и энергетичная группа, нежели если все будут думать свое разное. Вот поэтому существует критика.



*Лекция,
прочитанная в университете Иерусалима,
Израиль, в 1996 г.*

СМЫСЛ И ЦЕЛЬ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

Дорогие друзья. Сейчас мы будем говорить о вопросе, наверное, наиболее сложном из всего курса, из всего нашего цикла. И об одном из тех вопросов, которые считаются вечными. Вечными — это потому, что вопрос задавали вечно, а ответа на него удовлетворительного не давали ни разу. Ну, я полагаю, что если и 10 заповедей были высечены на скрижалях, и Библия была написана, то можно, в общем, дать ответ и на этот вопрос тоже.

А вопрос этот: а зачем вообще литература.

Зачем поэзия? Зачем, если расширять понятие *поэзии*, и проза, и литература вообще? А строго говоря, это тот же самый вопрос, как: а зачем вообще искусство?

Вопросом этим задавались всегда. И в качестве эпиграфа просто можно взять и выставить одну из фраз блистательного мэтра Оскара Уайльда, стоящую среди предисловия к роману «Портрет Дориана Грея»: *«Художника, занимающегося бесполезным делом, оправдывает только одно — величайшая любовь к своему искусству.»*

Всякое искусство совершенно бесполезно».

Так вот на том, что оно бесполезно, сходились многие; а многие оспаривали. Но зачем и почему оно вообще?

Когда человек не может найти смысла, то есть пристегнутости к большим, объективным, и несомненно нужным делам, — не может найти смысла в своем занятии, он впадает иногда в депрессию и хочет все-таки увидеть: а в чем здесь смысл? А в чем здесь польза? И зачем же, наконец, надо этим заниматься?

С точки зрения самого художника, писателя в частности, можно заниматься литературой для денег. Это понятно. Хотя, конечно, для денег лучше спекулировать нефтью, или недвижимостью, или пускаться в банковские махинации. Но все-таки литературой можно зарабатывать деньги.

Но деньги — это еще не смысл! В таком случае человек, который биржевыми спекуляциями зарабатывает больше писателя, — должен быть почтеннее и знаменитее: а на самом деле все-таки нет. Вот если биржевик гора-аздо богаче — ну тогда, конечно. Вы знаете, где Джордж Сорос — а где Нобелевский лауреат какой-то там! Хотя в чем-то, заметьте, авторитет, скажем, нобелевского лауреата Солженицына — в чем-то заметно выше авторитета великого миллиардера и мецената Джорджа Сороса. Понятно, что пишут не из-за денег, потому что иначе поэты не умирали бы под заборами в нищете, отказываясь от нормальных заработков.

Естественный вопрос: для славы? Но это опять же эгоистическая постановка вопроса. Художник хочет славы. Но вот в наше время, в эпоху телевидения, слава гораздо легче — скандального характера! Она сегодня почти вся скандального характера. И достигается иначе, — то есть прямым ходом ты должен идти в телезвезды. Вот те-

лезвезда имеет максимальную славу, причем славу узнаваемую, полезную. Слава, которая в каких-то жизненных ситуациях легко конвертируется по законам бартера в какие-то услуги, в открытые двери, в кредиты и т.д.

Ну, славу делают в кино в течение всего XX века.

А с точки зрения все-таки смысла — для чего заниматься литературой? Один из старинных ответов: писатель улучшает нравы своего столетия. Вы знаете, вот в течение всего XIX века так и думали: писатель улучшает, смягчает, умягчает и утончает. И вот раньше люди были грубые и туповатые, а теперь они более гуманные.

Потом началась Великая война, позже названная Первой мировой. И она произвела большое потрясение в умах читающей публики. Потому что и ничего нравы не умягчили. После того как люди друг друга, как в средневековье, сжигали из огнеметов, травили газами, — чего раньше просто не умели делать, а это иногда обеспечивало весьма мучительную смерть, — рвали на куски артиллерийским огнем, ну и в виде акта милосердия добивали своих друзей, которые об этом иногда просили, а иногда были уже не в силах. Вот вам и все «смягчение нравов».

Потом наступила Вторая мировая война, где происходили известные преступления против человечества и человечности, — и сплошь и рядом люди, начитанные, образованные, сведущие в искусстве, которые любили, ну для простоты возьмем ходульный пример: слушать Баха и Бетховена, и Вагнера, и читать Ницше, и читать поэзию Гёте, — а работали они в концлагерях! потому что работа была такая. Они могли не любить свою работу. Она могла им быть неприятной... Но, тем не менее, они исправно делали то, что делали в течение тысячелетий самые тупые, грубые, неотесанные и неграмотные варвары. Вот вам и все смягчение искусств.

Ну, потом некоторых из этих начитанных и музыкально образованных людей повесили. И те, которые их вешали, тоже не были варварами, а сравнительно начитанными людьми. У нас не получается смягчение нравов!.. Можно любить стихи — и при этом подписывать расстрельные приказы.

В свое время в Советском Союзе в большой моде был пример, как Владимир Ильич выслушал «Аппассионату» и сказал: «Нечеловеческая музыка». Помолчал и добавил: «Но долго слушать ее не могу, потому что нельзя — хочется гладить всех по головке, а сейчас время такое — нельзя гладить по головке». И отправлял телеграммы на фронт: побольше расстреливать и побольше вешать. Вот вам и «Аппассионата»! Бедный Бетховен.

Не прокатывают варианты, что искусство смягчает нравы. Потому что сплошь и рядом люди, которые читают, они сущие маньяки, — а люди малограмотные могут быть наоборот, очень гуманными, что мы наблюдаем сплошь и рядом.

Другое дело, что развитие искусства идет бок о бок с развитием вообще цивилизации. В конце концов, развитие искусства, и литературы в частности, — один из аспектов развития цивилизации. Но тогда в XIX веке, в золотом, мы пришли уже к вершинам развития литературы, и живописи, и музыки, и архитектуры. Потому что сегодняшний рэп, или сегодняшний абстракционизм, — уже давно-давно не сегодняшний, — или сегодняшний постмодернизм и в литературе, и в живописи, и в музыке, — ну, это все какое-то довольно тупое и даже дегуманизированное искусство, и никакого развития здесь нет. Не всякое движение есть развитие.

Если человек шел по шоссе, а потом пошел по пояс в грязном болоте, то не надо говорить, что грязное бо-

лото — это дальнейшее развитие шоссе. Это дальнейшее движение, а вот насчет развития шоссе — это вряд ли.

Вопрос. Какого лешего мы занимаемся литературой?

В свое время блистательный американский писатель Тортон Уайлдер поставил этот примерно вопрос в своем первом из знаменитых романах «Мост короля Людовика Святого». Где старый, условно говоря импресарио, антрепренер, наставник заставляет свою любимицу и воспитанницу, молодую актрису, шлифовать свое мастерство до небывалых, невозможных высот, — хотя вся публика города Лимы в далеком провинциальном Перу убеждена: что то, что она видит на сцене, — и так верх совершенства. Для чего он требует от нее вот этого совершенства, если публика не в состоянии его оценить?!. Уайлдер так и не ответил на этот вопрос... И меланхолично вздохнул на ту тему, что «видимо, истинный ценитель и знаток живет не в этом мире», полагая, что вот... ну, Господь вложил такую искру в душу художника, и художник добивается совершенства.

Почему мы не рассматриваем теорию относительно Господа, который вложил огонь в душу. Потому что это недоказуемо и непроверяемо, и ничего не объясняет. При помощи введения таких двух величин, как Господь и Дьявол, можно объяснить абсолютно все на любом этапе. Вот это, потому что Дьявол, вот это, потому что Господь. Я боюсь, что будем придерживаться все-таки материалистической тенденции, материалистической базы, потому что на ней немного легче стоять, хотя сейчас, я, видимо, лукавлю, не только материалистической.

Итак. Если кто всерьез хочет понять, так почему, и для чего, и зачем существует литература, — сначала, наверное, должен представить себе, как вообще существует мир, как устроена Вселенная, ну хотя бы

в самых основах. Потому что мы все-таки часть этой Вселенной, порождение этой Вселенной, — и одновременно орудие этой Вселенной.

Значит. Если принять так называемую сингулярную, точечную теорию происхождения Вселенной, теорию Большого Взрыва, то у нас получается следующее. Вот изначально существовало так называемое космическое яйцо. Его поперечник измерить невозможно — потому что нечем мерить: потому что пространства не существовало, времени не существовало, материи, можно сказать, тоже не существовало, а существовал некий точечный сгусток, концентрат энергии. И вот произошел взрыв. И Вселенная стала расширяться со скоростью 300 тысяч километров в секунду, со скоростью света. Энергия поперла во все стороны в виде ярчайшего света. А свет имеет двойственную, дуалистическую, корпускулярно-волновую природу, то есть это и частица и волна в одно и то же время. С одной стороны, как будто бы что-то вроде волн или поля, а с другой стороны, что-то вроде материи.

Значит. По мере расширения, по мере появления пространства, появлялось и время, потому что время — это то измерение, в котором происходят любые изменения. Значит. Начали появляться субэлементарные частицы. Начали появляться элементарные частицы. Начали появляться простейшие атомы: атомные ядра водорода, гелия, электронные оболочки. Начали появляться более сложные атомы. Начали появляться молекулы. В конце концов, начала появляться материя в каких-то серьезных объемах, — то есть песок, какой-то лед, какие-то скалы. И вообще раскаленная плазма стала, остывая, превращаться в звезды и планеты. Можно сказать, что по мере расширения, по мере времени, по мере эволюционирования Вселенной — изначальная

энергия стала превращаться во все более сложные, все более сложно структурированные материальные сгустки. То есть. *Мы можем рассматривать материю как агрегатное состояние энергии.*

Не углубляясь сейчас в исследования на тему: «Что такое энергия». Энергия как изначальная способность Вселенной производить все, изначальный потенциал.

Значит. Дальше у нас *энергия, превращаясь в материю, превращается в виды материи все более сложные.*

И тогда, обращаясь к великому философу XIX века англичанину Герберту Спенсеру, — о котором вы должны были слышать, хотя бы те, которые читали роман Джека Лондона «Мартин Иден»: потому что Мартин Иден читал Спенсера, который произвел на него неизгладимое впечатление. Так вот. Великий Спенсер, последний философ-материалист и энциклопедист, говорил очень просто: существуют (классифицировал он элементарно) *три формы существования материи: неорганическая, органическая и надорганическая, или социальная.*

Ну, то, что неживая природа: камни, вода, — вы понимаете. То, что живая природа: клетки, размножение, — вы понимаете. Социальная форма существования материи — это уже когда люди образуются в социумы, создают социальные институты. Это уже отдельная форма существования материи, — вернее говоря не отдельная: следующая. Эта материя живет уже по своим законам.

А законы эти достаточно несложные в самой своей основе. Потому что, с одной стороны, существует *закон всемирной энтропии*. Что в переводе на простой разговорный русский означает «делаешь руками, а разваливается само». Энтропия означает, что любое зда-

ние когда-нибудь развалится, любой самолет раньше или позже так или иначе приземлится, любое живое существо умрет, любая гора рассыплется, любой огонь когда-нибудь погаснет и т.д. И, в конце концов, все во Вселенной уравнивается и наступит так называемая тепловая смерть Вселенной, — когда все, что есть теплого, отдаст тепло через излучение в разные стороны. И температура всего будет одинаковая, и невозможно будет передать никакую энергию от одной точки пространства к другой, и тут-то и кончится ВСЁ. Некая бесконечная, безжизненная, серая, прохладно-тепловатая пустыня. Это энтропия.

Но. Если бы во Вселенной действовал только закон энтропии, то не было бы никогда никого возникновения субэлементарных частиц, элементарных, природы неорганической и уж тем более природы органической, или уж тем более формы существования материи социальной. Ничего бы не было, все бы разваливалось. Вместо этого мы наблюдаем — все большее усложнение материальных структур. Так вот.

Во Вселенной действует еще один закон, обратный и противоположный по смыслу и действию закону энтропии.

Вы сейчас будете смеяться, но у меня такое впечатление, что до сих пор его никто внятно не формулировал и, может быть, даже никто не принимал во внимание. Этот

Закон всемирной структуризации

выражается в том, что — если пытаться сформулировать:

Любые изменения любых материальных структур в конечном итоге ведут к усложнению этих структур или вовлечению их в более общие и более сложные структуры.

Что означает:

Если уже возникло что-то материальное — дальше оно будет по мере миллиардов лет только усложняться, или же войдет в состав другой структуры более сложной.

Вот как субэлементарные частицы, элементарные частицы, атомы, — складываются в молекулы, молекулы в клетки, и т.д. и т.п. — так, чтобы ни разваливалось, какое бы живое существо ни погибало, раньше или позже элементарные составляющие, частицы — энергия, структурированная в материю — сложатся в более сложную материальную структуру. Это надо помнить, желательно понимать, хотя сразу вот так, видимо, трудно.

Давно выяснена, — ну, что значит давно, в XX веке, все-таки давно, — такая закономерность, что. Если появляется какой-то новый биологический вид, возникает какое-то существо, у него обычно есть голова, и в этой голове есть мозг — центральная нервная система. Дальше это существо эволюционирует (ну, если археологи могут что-нибудь там накопать и посмотреть, палеонтологи, копатели). И как бы оно ни эволюционировало, *его головной мозг, его центральная нервная система может становиться только больше.* Она всегда становится больше — и никогда не становится меньше! При этом она может перестать развиваться, существо может так здорово вписаться в какую-то экологическую нишу, что будет жить неизменно в течение десятков миллионов лет, а может исчезнуть, но никогда его головной мозг не будет уменьшаться. Ни в коем случае. Вот это и есть одно из действий, одно из следствий, один из аспектов действия **Закона всемирной структуризации.**

Из этого следует, что когда мы, человеки, объединяемся промеж собой в социумы, в сообщества, в на-

роды, в этносы, государства, — то мы создаем все более сложные материальные структуры. *Все наши действия в конечном итоге антиэнтропийны*, даже если мы сжигаем деревья, и уголь, и нефть, то есть ту биомассу, которая за миллионы и миллионы лет образовывалась до нас. Мы, тем не менее, делаем что-то, то есть: роем каналы, строим здания, строим космические корабли и запускаем их и т.д., — создаем то, что противоположно всеобщему развалу, противоположно энтропии: мы все более усложняем нашу среду обитания! Даже когда мы выбиваем какие-то биологические, ботанические виды, разводя фермы вместо диких лесов и поля вместо степей, — тем не менее где-то там остаются поля, где-то леса, — а где-то мы сажаем те растения, которые культурные противоположные диким, дикие хотели бы их размолоть.

Один из примеров, удобный и наглядный. Если взять собак разных пород, которые десятилетиями и веками многими выводились селекционерами и очень отличаются друг от друга, — например: возьмите вы бульдога, и возьмите вы мастифа, и возьми вы борзую, и возьмите вы левретку и т.д., — они все очень разные, и всех старательно выводили. Вот выпустите их на какой-нибудь большой территории всех вместе. И через небольшое количество поколений вы получите дворняг. Ну что-то вроде дикой собаки динго. Вот из дикой собаки динго, используя мельчайшие отличия одной особи от другой, развести через несколько веков опять массу этих пород — это наглядный пример того, как человек являет собой антиэнтропийное структурирующее начало. Он делает то, чего не было: он делает разное, он делает разнообразное, он делает то, что разводит вот эту однородную массу в разные стороны: он делает разнообразнее Вселенную.

И структуры, которые создает человек, они энерго-наполняющие, они энергоемкие. Вот если их сложить, то выйдет как воздух из карточного домика — и ничего не будет. А пока — карточный домик стоит вместо колоды карт! — вот какую конструкцию мы видим. Вот это — наше занятие во Вселенной. Это наша вселенская функция. Это заложено в нас инстинктом.

Вот поэтому, если дети не могут строить, — то они ломают: им необходимо изменять, — делать не то, что было до них.

Давно-давно американский фантаст, по-моему, это был Роберт Шекли, хотя, может быть, это был Клиффорд Саймак, я боюсь сейчас перепутать, написал среди прочих один забавный рассказ, который назывался «Ускоритель». (По-моему, в оригинале по-английски это называлось «Функция».) То есть космическая экспедиция, она же космический корабль... вот эта экспедиция потерпела аварию в пространстве и села на какую-то планету. У них сломался ускоритель. Дело в том, что весь этот корабль состоял из живых разумных существ, которые складывались между собой. Там были стенки, они могли разобратся и больше не было корабля, а бегали какие-то стенки. Там был двигатель, там был вычислитель, там было еще что-то, и кроме прочего там был ускоритель. И вот с этим ускорителем что-то случилось. Не то он в космосе простудился, заболел и умер, не то ему ударил в то место, где должна быть голова, пролетающий метеорит, но только у них ускоритель скис, сдох. И они сели на планете, где жили ускорители. И им удалось поймать одного ускорителя и объяснить ему, что им на корабле нужен ускоритель и все будет отлично. А ускоритель стал объяснять, что он этого не хочет ужасно, что у него есть родители, жена, дети, любимая работа, карьера, искусство, а ему

объясняли: ты понимаешь, это только потому, что до сих пор среди вас были только ускорители, им нечего было ускорять, вот они и занимались всякой ерундой, а теперь войди в нашу космическую семью — и ты поймешь, как это здорово: ускорять. Ну, в общем, они навертели ему этой лапши на уши, он вошел в их космическую семью: встроился в корабль как ускоритель; они собрались все вместе и полетели. И он стал ускорять. И почувствовал, как это хорошо! Вот, значит, один из вариантов шуточных, какова роль человека в этом космическом, еще неизвестном нам, содружестве.

Так вот, кроме шуток. Если *суть существования Вселенной — это энергоэволюция*, если суть энергоэволюции — это превращение энергии из энергии чистого вида во все более сложные материальные структуры, — то *сущность человека во Вселенной — это структуризатор*.

Человек переделывает то, что есть, создавая все более сложные материальные структуры посредством своей центральной нервной системы в первую очередь, ну а потом уже рабочих манипуляторов типа рук.

Тогда может возникать вопрос: для чего он это делает? Это имеет простое объяснение: в него встроено, в человека, чувственный механизм. Разумеется, он не задается целью: «давайте-ка я переделаю вот это все». Он делает это потому, что ему хочется. Он под это подбивает подкладки типа: «оставить след» или «созидательная функция», или «как это прекрасно», или «счастливое будущее человечества», а вообще он переделывает потому, что этого хочет и попутно решает свои собственные задачи, т.е. он займет высокое место в социальной иерархии или он совершит подвиг и покорит любимую девушку, ну уже подразумевается отдельно природой, что они дадут счастливое многочисленное здоровое по-

томство, или он, таким образом, заработает кучу денег и будет счастлив. У него есть механизмы хотения.

И вот с этими механизмами хотения такая интересная вещь, что: с такой же силой некоторые люди, как они хотят, допустим, копать шахту, ну для того, чтобы уголь, а потом кокс, а потом железо, а потом оружие, а потом завоевать соседей: Вот такая социальная деятельность. С такой же силой кто-то из них может хотеть писать стихи!

Вопрос. Зачем человечеству — с точки зрения Вселенной, с его понятно переструктурирующей и антиэнтропийной функцией, — зачем человечеству искусство? культура? и литература в частности?

Ответ. Вот поскольку встроен этот автоматический чувственный механизм, и человек занимается тем, что следует своим (однако самым сильным, доминирующим, суммарно доминирующим) желаниям, — то с точки зрения Вселенской Эволюции: искусство и литература, которые создает человек, ну — это типа отходов производства. Ну вот этот КПД все-таки не 100%. Поэтому человек не только занимается переструктурированием Вселенной и усложнением материальных структур — но еще и всякой белибердой: типа картины он, понимаете, пишет или стихи складывает, ну куда денешься.

А с точки зрения субъективной человеческого сознания, человеческого, можно сказать, центропузматизма, можно сказать, антропоцентризма, *передывание Вселенной* — это для человека следствие, а цель — это он хочет устроить счастье для всего человечества, или познать (спросите зачем, он скажет: закон природы) или познать тайны Вселенной, или добиться славы, или заработать денег.

Ну, а искусство — иногда средство для этого. А то, что мы переструктурируем — это уже часто бывает следствие.

То есть: взгляд со стороны — и взгляд изнутри.

И здесь мы перейдем к следующему очень интересному этапу, а именно. Когда-то в школе, в советской школе, на уроках ботаники детей учили, что сначала были какие-то вот такие примитивные, понимаете, растения, а потом — более культурные. Потом сказали, что это лысенковщина, но на самом деле мало что изменилось. Потому что происхождение всего живого объясняли так: вот, допустим, бродили звери и кушали траву, это были травоядные звери. Зверей много — травы на всех не хватает, а наверху листва. Некоторые звери, которые ростом повыше, вытягивали шеи кверху и ели эту листву. Чья шея длиннее, тот успешнее питался, оставлял потомство — и так образовался жираф.

Интересно, что в чем-то это чистая лысенковщина, но, значит, как его звали, я уже не помню сейчас никак... Петр Трофимович Лысенко, или наоборот, Трофим Денисович... короче, народный академик точно то же самое и говорил: хорошие условия — у нас овсюг превращается в овес, а плохие — овес вырождается в овсюг, все очень быстро.

И тогда следовали ехидные вопросы, которые в сталинско-лысенковскую эпоху не смели задавать. Из которых самый кардинальный, я думаю меня поймут: десятки тысяч лет девушки рождаются на свет девочками с девственной плевой — и неизменно лишаются ее, начиная взрослую жизнь, вступая в чадородный возраст и т.д. Вопрос. С точки зрения логики — девочки давным-давно должны начать рождаться без девственной плевы. Но этого, однако, не происходит, из-за чего приистекают иногда разнообразные сложности.

Точно то же самое относится к животным. Ибо павлины со своими хвостами должны были давным-давно

погибнуть, не вынеся конкуренции с птицами более мобильными, у которых сзади нет вот этого снопа, бесполезного для жизни. Не получается с точки зрения пользы!

И вдруг оказывается, что. Если полезть туда, в ботанику с биологией, то оказывается: то, что нам пытались впарить за эволюцию по Дарвину, на самом деле является эволюцией по Ламарку. Ламарк был великий ученый, фактически создатель теории эволюции, и жил он на десятилетия раньше Дарвина, и знаменит он был всемирно, и он и говорил: ну, конечно, вот те свойства, те изменения и те мутации, которые полезны, вот они и ведут куда надо, а вот вредные — там наоборот со всякими ненужными тяжелыми хвостами должны вымирать.

Заслуга Чарлза Дарвина в первую очередь состоит в его редкостной, феноменальной научной добросовестности. И вот этот Дарвин впервые и показал, что мутации, которые происходят с живыми существами иногда под воздействием непонятных факторов, под воздействием случайностей, — эти мутации носят абсолютно случайный, неупорядоченный, непредсказуемый характер. И могут разделяться на три группы.

Первая группа — это мутации, полезные для жизни вида. Это бывает реже всего.

Вторая — мутации вредные для жизни вида, которые мешают ему жить: и это тоже бывает достаточно редко.

Наибольшее количество мутаций не имеют никакого значения для выживания и продолжения рода вот этого вида. Ни-че-го. Но они почему-то тоже происходят! Ну, природа как будто действует «методом тыка».

Природа производит все мутации, которые только могут быть. А потом что-нибудь чуть-чуть меняется —

и какие-то оказываются полезными. Иногда заранее этого нельзя предвидеть. А иногда какие-то из них, очень немногочисленные, оказываются полезными сейчас. Но это не потому, что природа движется в каком-то определенном направлении. А потому, что вот как по всей сфере, вот 360 градусов, всё что есть... вот как шар кругом нас — и по всему этому шару происходят эти мутации. Какие-то оказываются полезными.

Точно так же человек делает абсолютно все, что он может придумать, чтобы делать. Не потому, что это полезное, а вот потому, что через него продолжают эти мутации вселенской деятельности во все стороны.

Когда человек удовлетворяет потребности первого порядка, то здесь все достаточно просто. Потому что целенаправленно и осмысленно человек удовлетворяет потребности в питье, в пище, в спасении от хищников, в жилище, то есть укрывании себя от неблагоприятной внешней среды, в размножении, в одежде, в безопасности и т.д. и т.п. Но когда речь идет о чем-то дальнейшем...

Скажите, для чего он рисует что-то цветной глиной на стене пещеры? А... это он думает, что какой-то обряд, он вкладывает в это смысл. Хорошо. Тогда расскажите, пожалуйста, какой смысл вкладывает пастух в узор, которым он украшает кнутовище? Вот он сидит себе на пригорочке, приглядывая за стадом, и ножиком покрывает свое кнутовище затейливой резьбой. Пользы от нее никакой. Говорят, потому что вот стремление к красоте в душе человека. Ну да, можно так сказать, но это означает не объяснить ничего. Для чего он занимается вот этим вот? *А ему нужно сделать что-то, чего не было. Изменить.*

Понимаете, вот так же существует вещь, которую можно назвать *стремлением к украшению себя*. То есть

самые первобытные народы стремились что-то изменить в своем облике. Или они заплетали волосы в косички. Или они подпиливали себе зубы, или они свои белоснежные зубы специальной сажей красили в черный цвет, и считалось, что это красиво. Или они покрывали свои тела, вот свою гладкую, смуглую, бронзовую, загорелую кожу они покрывали татуировками. Но делали что-то такое, чего не было раньше.

Это есть то самое переструктурирование всего окружающего. Это инстинктивно присуще человеку. И для того, чтобы понять, в каком же направлении движутся эти изменения, мы сейчас проделаем один очень нехитрый мысленный опыт.

Представьте себе, что вы где-нибудь в российском колхозе на колхозном поле. То есть достаточно прохладно, возможно дождливо, безусловно грязно. Значит, за трактором плуг выковырял борозды, и там торчит картошка. И вы собираете эту картошку. Вот, предположим, вы советские студенты, которых отправили на картошку.

У каждого из вас в руках ведро, вы туда насыпаете картошку. А картошка, знаете, такая не очень: она иногда кривая, одна крупная, другая мелкая, третья средняя, есть чистая, есть грязная, не важно, ну — такая очень разноросная картошка. Эти ведра вы высыпаете в такие грязные деревянные ящики. Три ведра на ящик, 20 кг примерно, 20—25. И двое ребят, которые покрепче, вот эти ящики берут и составляют там в кузов машины. Ну, занятие в свое время привычное всем советским студентам.

Теперь представьте себе кого-то здорового, который с двух сторон за эти грязные ручки берет вот этот ящик, наполненный картошкой самого разного вида, и начинает его трясти. Вот начинает его ритмично по-

тряхивать. Вот потряхивает и потряхивает. Сил у него невпроворот, потряхивать может долго.

Мы наблюдаем картину, которая кому-то может показаться удивительной: буквально через одну-две минуты потряхивания картошка сортируется. Самая мелкая оказывается в самом низу, средняя оказывается посередине, а наверху оказывается самая крупная картошка. И некие наблюдатели, допустим, с другой планеты, которые ничего не знают о Законе всемирного тяготения, которые не знают того, что картошка под действием силы тяжести устроилась так, чтобы при потряхивании центр тяжести всей картошки в ящике находился пониже. Вот они этого не знали. Они видят только, что произошла такая сортировка. Они говорят, что, в общем, это чудо, которое, видимо, еще не скоро будет объяснено. Потому что с точки зрения теории вероятности нужно, допустим, 27 600 лет, чтобы в результате беспорядочных потряхиваний, вот по случайности, сложилась такая комбинация, — чтобы все мелкие были внизу, а средние посередине, а крупные наверху.

Вот примерно так же рассуждают сегодня наши ученые, когда говорят о том, что возникновение жизни на Земле — это потрясающая случайность. А главное, если принять во внимание вот все привходящие факторы, все исходные данные, — то с точки зрения теории вероятности, теории случайностей, нужно было бы во много-много тысяч раз времени больше на возникновение жизни на Земле, чем получилось.

А как она возникла так быстро? А вот потому что существует тот самый, о котором мы говорили, ЗАКОН ВСЕМИРНОЙ СТРУКТУРИЗАЦИИ. Который все изменения отбирает таким образом, чтобы в результате *эволюция шла в сторону наибольшего усложнения всех материальных структур*. А поскольку жизнь сложнее

«пред-жизни», и изменяется все при жизни быстрее, то эти случайности как будто какой-то рукой продавливались при любых изменениях в эту сторону. Вот как будто кто-то тряс ящик таким образом, чтобы жизнь у нас возникла быстрее, то есть чтобы все мелкие картошки, допустим, были там внизу.

Точно так же все человеческие действия направлены в такую сторону, чтобы переструктурировать как можно больше. Но это не объясняет, для чего человеку стихи. Вот если мы ограничим искусство, допустим, архитектурой, — то тогда понятно, зачем египтяне ставили пирамиды или американцы ставили небоскребы. Вот это — максимальная антиэнтропийная деятельность. А при чем тут стихи?

Вот тут мы должны заехать немного с другой стороны к нашему вопросу.

В свое время великий Шопенгауэр сказал: «Поскольку мы всегда имеем дело не с предметами, а с нашими представлениями о них (т.е., прибегая к кантовским формулировкам, «не с вещью с самой по себе», а «с вещью для нас»), то, — продолжал Шопенгауэр, — коли мы имеем дело с нашими представлениями о вещах, всякая честная философия неизбежно должна быть идеалистической». Против этого очень трудно возражать, потому что действительно: что бы там ни было — мы воспринимаем все через наши органы чувств. И имеем дело с не предметами, а с нашими о них представлениями, которые на чувствах базируются, а потом в рациональные системы могут перерабатываться. Поэтому мы должны признавать, что все-таки честная философия действительно должна быть немного идеалистической. Мы имеем дело с нашими представлениями о предметах: они объективно могут существовать — а субъективно мы все равно имеем дело с нашими представлениями.

Таким образом, можно сказать, что существует «Бытие-вне-нас». И с точки зрения философской — это примерно то же самое, что совокупность кантовских «вещей самих по себе» или «самих для себя». То, что в формулировках в переводе на русский «вещь в себе» — она не совсем точна и не совсем даже понятна. Вот вся совокупность всех вещей Вселенной, то есть вот все, что есть во Вселенной материального самого по себе — вот оно у нас называется, допустим, «**Бытие-вне-нас**».

А еще есть «**Бытие-внутри-нас**». Это означает, что. Из опыта нам понятно абсолютно: если любого человека убить — то все остальное все-таки останется. Мы это видели неоднократно в кино, а некоторые даже видели это наяву. Но для каждого из нас все-таки в этот момент прекращается жизнь — и тем самым прекращается мир. И каждый из нас подобен своего рода танку, который не имеет оптических приборов, а имеет только телевизионные. Вот как со зрением мы имеем дело, с сетчаткой глаза, куда проецируются все изображения, — так мы внутри себя имеем дело с этим самым «бытием», а вернее с нашим *представлением об этом бытии*. Вот бытие, каким оно воспринято внутри нас.

Таким образом. Бытие-внутри-нас — это Бытие-вне-нас, как мы его внутри себя представляем.

И вот здесь есть одна очень тонкая вещь! Бытие-внутри-нас может совпадать, то есть адекватно отражать Бытие-вне-нас, — а может и нет. Например. Если мы побежали и в точности измерили какой-то бетонный блок: мы измерили в сантиметрах, мы его измерили в килограммах, мы произвели, допустим, химический анализ этого бетонного блока. И то, что внутри нас: представление об этом блоке: в точности совпадает с этим вот блоком. Это вне нас.

А теперь внутри нас. «Вне нас» — это значит: уничтожь все человечество, но этот бетонный блок остался и он не изменился ничуть. А «внутри нас»... Предположим, существуют стихи. Ты уничтожил человечество — и вся поэзия исчезла. Если эти стихи были напечатаны в книгах, то остались материальные носители поэзии: осталась бумага, покрытая буквами, то есть вот такая-то материя, так-то структурированная: вот такие-то пластиночки белые, имеющие такие-то данные, физический, химический состав, размер, — на которых такие черные черточки. Но. Поэзии самой не осталось! Потому что — некому это читать, некому это произносить, и некому это представлять внутри головы.

Но. Пока мы живы — эта поэзия совершенно существует. И вот для нас, с нашим Бытием-внутри-нас и вне-нас, для нас Шерлок Холмс — точно так же реален, как доктор Конан Дойль. Потому что сегодня уже и того и другого нет, и более того: довольно много людей, которые знают, кто такой Шерлок Холмс, — но не знают, кто такой Конан Дойль. Если вы. Уничтожите всех людей. То. От Шерлока Холмса не останется ничего, — а от Конан Дойля все-таки останутся кости в могиле. Понятна ли эта разница?

Мы имеем дело с отражением мира, а иногда не с отражением, а с *передельванием внутреннего мира*. Передельвая внешний мир, то есть, — мы прорываем каналы, мы роим шахты, мы возводим здания, мы изменяем Бытие-вне-нас, но — одновременно Бытие-внутри-нас мы тоже изменяем. Мы видим, чувствуем и знаем, как вот это все изменилось. Наше отражение измененного мира соответствует этому измененному миру.

Вариант второй — мы пишем стихи. Ничего не изменится в Бытие-вне-нас, а внутри нас все-таки изме-

няется. Значит. Зачем мы пишем стихи? Мы с этого начали. Для денег, для славы, для пользы, для смягчения нравов, говорили. Не прокатывает. А потому, что:

Человек как *продукт эволюции* и как в чем-то *орудие* этой вселенской эволюции должен дел а т ь. Запрограммирован он так инстинктивно, сущность его вселенская: делать абсолютно все, что он только может придумать. Вот до чего он додумается делать — вот это все он всегда будет делать. Полезно это или не полезно, он часто не знает.

Чем более развита цивилизация, чем меньше усилий нужно класть на то, чтобы просто прокормиться и физически просуществовать, — тем большая часть человеческой энергии расходуется на занятие необязательное. Тем большая часть человеческой энергии расходуется на *переструктурирование Бытия-внутри-нас*.

А именно: начинают придумываться какие-то глупые ритуалы, которые никого не интересовали в серьезные времена войн или подъемов цивилизации. Начинают придумываться какие-то жесты, начинает придаваться значение какой-то ерунде. Люди сходят с ума из-за того, что у них где-то что-то в одежде на 15 сантиметров выше или ниже, короче или длиннее. Начинают изобретаться «ценности», которых, в общем, не существует. И примерно по тому же принципу создания того, чего нет вне нас, «реально», — начинает создаваться литература.

Понятно, что есть функция изначально информативная: рассказать, что там было. Функция познавательная: когда литература неразъемна от мифологии и пытается объяснять мир. Функция эмоциональная: когда поют на свадьбах или плачут на похоронах. Ну, а когда все спокойно — зачем нужно писать стихи?.. «Для того, чтобы это было прекрасно».

Для того, чтобы было прекрасно, можно любоваться закатом, можно слушать пение птиц. И мало ли чем еще можно заниматься без всей вот этой ерунды. А зачем поэтам сжигать себя в короткие годы безобразной, часто асоциальной, жизни?

И как это получается, что есть вот шахтер, который добывает уголь: тяжелая, но нужная работа. Есть поэт, который сочиняет стихи. С точки зрения шахтера — это вообще не работа, а кроме того, она никому не нужна. И каким-то образом этот самый поэт, не политик, не адвокат, вообще там виршеплет, стоит в социальной табели о рангах выше этого шахтера. А иногда еще и денег получает больше, что может показаться особенно несправедливым.

Потому что людям в общем и целом нет разницы: переструктурировано Бытие-вне-нас или внутри-нас.

С этой точки зрения пробить тоннель под Монбланом и написать такую поэму, допустим, как «Илиада» — это в чем-то события сходные, равновеликие. Что да, эта поэзия, она вроде бы в реальности не существует, зато она отлично существует в нашем внутреннем мире.

Вот мы берем и делим наш внутренний мир на две неравные части. Большая часть, ну чисто условно возьмем 90%, — это наш внутренний мир, который совпадает с внешним миром. И чтобы мы ни переделывали, переструктурируя во внешнем, оно у нас внутри совершенно адекватно отражается. И поскольку мы имеем дело все-таки с нашими представлениями о предметах, то мы переструктурируем те 90% своего Бытия-внутри-нас, которые адекватно отражаются снаружи. Мы думаем, что мы строим космический корабль — и мы строим космический корабль. Думаем, что летим к Марсу — и летим к Марсу.

А вот 10%! — они не находят, и вообще не имеют, адекватного отражения снаружи, вне нас. Мы пишем стихи — и эти стихи существуют только в нашем сознании: только в восприятии нашей центральной нервной системы. А нашей центральной нервной системе, в общем, все равно: читать лирические стихи о том, чего, в общем, и нет, а просто о чувствах, — или читать отчет, допустим, об экспедиции на Марс, которая была объективна. Внутри нас происходят точно те же самые процессы осознания и чувствования.

Вот примерно поэтому и существует литература. Литература как часть культуры в узком смысле этого слова. Если культура — это перереструктурирование, усложнение, создание более сложных структур в той части нашего Бытия-внутри-нас, которая не совпадает с Бытием-вне-нас, — то вот литература это часть этой общей культуры. Потому что вообще в культуру искусства входит музыка, и входит живопись, и входит еще ряд вещей...

Музыка — это специальное упорядочивание звуков. На акустическом уровне *музыка категорически анти-энтропийна*. Звуки, которые валяются хаотично и неорганизованно, — композитором и исполняющими сочинение музыкантами очень здорово структурируется: высокие сюда, низкие сюда, слабые так, сильные сяк и т.д. и т.п. И мы имеем могучую акустическую структуру. С этой точки зрения *музыка — это очень высокоорганизованная акустическая структура*, не имеющая, в общем, прямых аналогов в природе. А самые близкие — это птичье пение.

Точно так же можно сказать о живописи. Потому — что. Мы берем краски: если мы их смешаем все вместе и покрасим холст ровным слоем — у нас получится что-то такое ровное и серо-буро-малиновое. Глупости! Разные

краски разнести таким сложным образом, что они изображают жизнь. А на самом деле краски просто масса какая-то. Более того, этими красками можно изображать не жизнь, а вообще неизвестно что. Тогда говорится о современной живописи, авангардной живописи или еще чего-то. Хотя сплошь и рядом авангардная живопись занимается как раз тем, что льет воду на мельницу *энтропийного процесса*: смешивая все в кучу и объявляя это искусством. Но это сейчас выходит за рамки нашего рассмотрения. Факт тот, что вообще живопись, — на уровне если брать по краскам — материальном, если зрение — визуальном, — также антиэнтропийна.

Точно так же самая антиэнтропийная архитектура. Потому что достаточно вырыть пещеру, или построить примитивный каменный или деревянный параллелепипед, или сделать ему двускатную крышу, чтобы скатывался снег, дождь, и т.п. — этого достаточно. Когда начинаются всякие колонны, портики, и прочее, и прочее, — делается то, чего не было. Архитектура антиэнтропийна на уровне не только визуальном, но уже и сугубо материальном.

Так вот. Мы мыслим словами. И на уровне вербальном, на уровне слов, — *литература также антиэнтропийна*. Из слов, которые существуют в нашем мозгу и между нами по договоренности; из слов, которые существуют и внутри нашего сознания в Бытие-внутринас — и вне, потому что эти слова являются общими для всего народа; вот из этих слов писатель создает конструкцию, которой не было. Всего-навсего из фонем, а фонемы складываются в слова, слова в предложения, этими предложениями выражаются и мысль, и вид природы, и разнообразные чувства и т.д. и т.п. И литература — это такой вот род *субъективной антиэнтропийной деятельности*. То есть можно сказать, что:

склонность человека к занятиям литературой вполне встроена в наш вселенский инстинкт. И занятие литературой — это один из видов всей, в общем, антиэнтропийной структурирующей человеческой деятельности.

А то, что литература может быть совершенно бесполезна вне нас, в окружающей жизни, и ничего не изменять в этой окружающей жизни, — имеет для нас небольшое значение или вовсе никакого. Потому что она живет в том самом Бытие-внутри-нас, которое и является культурой.

То есть. Из слов, которые в языке стоят беспорядочно, поэт методом организации создает такие вербальные конструкции, где присутствует ритм, и присутствует рифма, и присутствует размер. И получаются ритмованные, мелодичные стихи, которых не существует в простой речи. Это классический пример *антиэнтропийного воздействия художника на язык.*

Прозаик в языковом отношении менее антиэнтропийный. Зато он может строить такие характеры, такие сюжеты, и создавать такие ситуации, которые трудно и придумать, иногда их вовсе в природе быть не может, особенно когда он не сугубо реалист, а наворачивает чего-то такого эдакого. То есть на уровне создания чего-то в нашем воображении **писатель создает миры.** Это то самое, о чем сказал Шопенгауэр: что художник выше героя, потому что герой совершает подвиги в реальных мирах — а художник создает миры вымышленные, которых без него не было.

А вот как отличить вымышленное от реального — это напоминает известный старый английский анекдот: «Официант, что вы мне подали? Это чай или кофе? — А вы что, сами не можете различить, сэр? — В том-то и дело, что не могу. — Тогда какая вам разница, сэр?»

Таким образом. Если мы не можем различить часто, чем для нас отличается вымышленный мир от реального, то — работа в этом внутреннем вымышленном как бы мире для художника является абсолютно реальной: реальная слава, реальные деньги, реальные воздействия на окружающих, если они на стадионе режут всей толпой... (допустим, забрасывают цветами, как было, правда сорок или пятьдесят лет назад, с таким поэтом как Евтушенко, который имел колоссальную славу, даже не представляемую сегодняшними поэтами). То есть. Художник создает миры внутри нас — а потом оказывается вдруг, что рушатся реальные миры, а вот эти вымышленные продолжают жить.

Давным-давно нет Древней Греции, а еще додревняя, вот та самая ахейская — это вот вам Гомер, вот вам «Илиада», и вот вам «Одиссея», до сих пор ее читают, правда мало кто читает, но в пересказах большинство интеллигентных людей имеют какое-то представление.

Вот чем занимается писатель, и вот почему литература. Как Господь Бог, условный Господь Бог, создал и переделывает весь мир, — так писатель на вербальном уровне, словами, создает миры в Бытие-внутри-нас и переделывает эти миры. И действия его, инстинктивные, повторяю, и укладываются во всю Общую теорию ЭНЕРГОЭВОЛЮЦИИ — переструктурировать (в итоге усложняя) все, что ты можешь переструктурировать: полезное и бесполезное, внутреннее и внешнее, по всей сфере на 360 градусов, потому что это и есть сущность жизни и сущность Вселенной.



*Лекция,
прочитанная в Библиотеке Нью-Йорка,
США, в 1999 г.*

ЛИТЕРАТУРА СОВЕТСКОЙ ИМПЕРИИ

Когда я был школьником класса 7–8, ходил у нас такой анекдот. Мы в те времена были, я бы сказал, юными критическими патриотами. Было такое неформальное направление в среде советских полуинтеллигентов — «критический патриотизм». И анекдот был, как первое советское правительство ходит по выставке современной живописи. Это было вскоре после того, как Никита Сергеевич Хрущев разогнал, значит, выставку, которая позднее получила название «бульдозерная».

И вот «Ленин спрашивает у Дзержинского:

— Феликс Эдмундович, батенька, вы понимаете что-нибудь вот в этом вот полотне? Я ничего не разберу.

— Нет, вы знаете, Владимир Ильич. А давайте мы спросим у Свердлова.

Зовут Свердлова.

— Яков Михайлович, вот как вы понимаете, батенька, вот это. То, что здесь нарисовано?

А Свердлов говорит:

— Простите, Владимир Ильич, Феликс Эдмундович, но я что-то здесь ничего не пойму. А может быть, мы спросим Анатолия Васильевича Луначарского? Он у нас все-таки нарком просвещения.

Зовут Луначарского. Он говорит:

— Простите, товарищи, — и пенсне снимает. — Я, к сожалению, вот в этом вот современном искусстве тоже, вы знаете, ничего не понимаю.

Это было последнее советское правительство, которое ничего не понимало в искусстве».

Таким образом, мы будем говорить о литературе 20-го века советского в основном периода. Это интересный период. Это очень интересная литература, которая рассматривалась из-за рубежа с одной точки зрения, изнутри — с другой точки зрения, потребителями — с третьей точки зрения, а если посмотрим сейчас, то эти точки зрения просто превратятся в калейдоскоп.

Итак, одна точка зрения: что большевики уничтожили традиционное искусство русское гуманистическое, противопоставляя ему модернизм, авангард, футуризм, продвигая какие-то безумные театральные постановки Мейерхольда, а что касается литературы, конечно, — это Маяковский, это рубленый стих, лесенка и все такое. Не совсем так. Потому что даже в Полном собрании сочинений В.И. Ленина остались записочки, что “с этим безобразием под названием «футуризм» нужно все-таки покончить”. И этому хулиганству нужно дать по рукам.

Надо сказать, что у Владимира Ильича были совершенно традиционные литературные вкусы. Вот хотя он писал: «и побольше вешать!» — «и побольше расстреливать!» — но воспитан был при этом на Пушкине и Толстом. Вот бывают такие пг'интер'еснейшие вещи.

Итак. Проблема, с которой мы начнем сегодня — это проблема вытеснения одними именами, которые поднимаются на щит, других имен, которые спадают с этого щита. По глубоко любимому в советском, а ныне уже российском, читающем народе, по глубоко любимому и бессмертному выражению блестящего американского новеллиста У.С. Портера (он же О'Генри): «Боливару не вынести двоих». Ну уж пятерых, восьмерых — тем более, не паровоз.

Значит. Жил-был великий русский поэт Александр Блок. Этот Блок приветствовал революцию. Этот Блок писал еще о предчувствии революции, что грядут «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Этот Блок написал потом строки, которые просто на плакатах рисовали и лепили на дома: «Мы на горе всем буржуйам мировой пожар раздуем!» Раздули. Раздули и вскоре Блок умер в психическом расстройстве. Отказываясь от пищи, произнеся скорбно, что «Россия сожрала меня, как глупая чушка собственного поросенка». Умер, значит, Александр Блок. Гениальный был поэт, крупнейший был поэт. Можно сказать, умер сам.

Годом спустя расстреляли в России, уже в Советской России естественно, в Петрограде-городе, другого поэта — Николая Гумилева. Причем расстреляли в сущности за дело, потому что в городе были белогвардейские, то есть просто офицерские патриотические организации, которые относились весьма критически к Советской власти и которые были пристроены к такому плану (не реализован был план, потому что очень бестолково все было у белых): что вот когда Юденич завяжет бои на окраинах Петрограда — то восстанут офицерские группы, выйдут на улицы, сбросят власть проклятых большевиков. Одна из таких офицерских групп возглавлялась Таганцевым, к ней был причастен

Гумилев. Ничего такого он не сделал, так там никто ничего не сделал, они просто имели в виду, что когда Юденич — так они тоже. Короче, их взяли и расстреляли, в том числе и Гумилева. Вследствие этого, разумеется, как расстрелянный белогвардеец, то есть враг Советской власти, Гумилев был под запретом в Советском Союзе. Первые несколько лет после смерти, ну, руки еще не дошли у власти большевиков, чтобы все запрещать, — а позднее решительно под запретом.

Я думаю, что в году приблизительно 67—68-ом одним из главных специалистов в мире по Гумилеву был я. Потому что провинциальный юноша, приехав в Ленинград и поступив в Ленинградский университет, я дорвался до культуры; и одним из первых действий я устроил себе выписку требования в деканате работать в научных залах Публичной библиотеки, куда студенты не очень допускались, особенно первокурсники, но по требованию из деканата им оформляли туда пропуск. И вот я ходил туда вечерами. И среди прочего я целеустремленно читал Гумилева. Я прочитал все сборники Гумилева, как прижизненные российские, так и посмертные, выходявшие в Берлине. Но в те времена никакой множительной техники сначала не было, а потом она была запрещена категорически, поэтому у меня был с собой толстый красивый блокнот — я туда красиво разборчиво переписывал стихи Гумилева, которые мне нравились, раскрашивая вокруг красного еще черным и синим цветом. У меня был замечательный, толстый рукописный сборник.

На 4 курсе в общежитии у меня его украли. Гумилев был у нас в большой не то что моде, в любви он у нас был. Мы его читали друг другу. Потом прошло какое-то время и на 4 курсе я уже в общем и не жалел, что у меня украли Гумилева. А у меня возник-

ло такое ощущение, что это поэт для первокурсников, для старшеклассников, для провинциальных барышень. Вот какой-то он такой, с незатвердевшими костями. Не то что дурновкусием он страдал, а какой-то был такой немного лубочно, литературно, романтично примитивный. Что-то в нем было немножечко от пустого фантика, — на мой личный вкус, который никому не смею навязывать. Но эти стихи — это был не Блок. Нет. Разный удельный вес. Разная плотность. Разная твердость. Просто разного класса были эти поэты.

...Итак, наступила перестройка, и в конце 80-х потащили все то, что было запрещено. И среди прочего, конечно, сняли запрет с Гумилева и опубликовали его фотографии, его биографию и его стихи. И все стали читать и любить Гумилева. И некоторым образом немножко подзабыли Блока. Вы понимаете, проблема вытеснения в искусстве на самом деле существует. И благие высказывания типа: «В литературе хватит места всем» — нет, не хватит. Боливар, я повторяю, двоих не тащит.

...Давным-давно, в одной книге несколько подросткового характера, типа не то «Библиотечка солдата и матроса», не то «Рассказы об отважных людях», я прочитал сценку, которая совершенно запала в память. Это. Немолодой майор, а может быть уже даже полковник, милиции с усталыми, добрыми, умными глазами, беседует со своим ровесником — уголовником, которого он многократно ловил, сажал, пытался наставить на путь истинный. Ну, вот теперь этот уголовник почти что завязал, но так или иначе сегодня он на свободе с чистой совестью. И дружески беседует со своим наставником-милиционером. А по профессии он «щипач», то есть он карманник. И милиционер, старый офицер, интересуется, что как это он так может — у людей, когда... люди, неужели не следят?.. Вот чего он не понимает.

А уголовник ему говорит: «Ну Федор Сергеевич, вот смотрите. Есть, понимаете, такая особенность у человека — что внимание человека может фиксировать в одно и то же время не больше четырех предметов. И вот, значит, выбираешь там, в трамвае, на тротуаре, какого-то человека, который идет. У него портфель, у него какой-то сверток, вот если еще там шляпа, очки, в кармане там что-то торчит. И вот его брать можно спокойно».

— Брось, это как?

— А вот смотрите. Можно поглядеть, что у вас в карманчиках? Вот так... Смотрите. Вот давайте эту газеточку вы возьмите в руку, свернутую. Хорошо. А вот здесь портфельчик, да. Вы его под мышку возьмите, пожалуйста. Вот, хорошо. А вот в эту руку возьмите, пожалуйста, — что здесь? вот сеточка у вас, да? Можно, я в нее буханочку положу хлебца? Вот, вы держите в другой руке. А вот этот плакатик давайте я вам вот так вот сверну, и вы его тоже как-нибудь локотком прижмете. Вот и прекрасно. Теперь повернитесь вокруг себя. Вот — получите ваш портсигар!

— То есть это как?! — спрашивает полковник.

— Элементарно, — говорит карманник. — Понимаете, вашего внимания хватает только на эти четыре предмета. Пятый я у вас из кармана тащил, даже не таясь. Я его мог чуть ли не с подкладкой дергать — вы бы все равно не почувствовали.

Вот точно так же нашего эстетического внимания хватает на ограниченное число гигантов литературы. Гигантов не может быть много. Вот как на экране кинотеатра может поместиться определенное количество фигур большого размера — вот так в нашем социокультурном пространстве есть ограниченное место для ограниченного числа литераторов.

Например. Условно говоря, американский рынок живописи имеет место для десяти русских художников. Вот их десять. Одиннадцатый уже лишний. Вот на этом рынке вращается такое количество денег, есть такое количество коллекционеров, среди них такое количество ценителей и кредитоспособных, платежеспособных любителей современных русских художников, — что достаточно десяти человек и десяти фамилий. Если приходит одиннадцатый талантливый, то кого-то из этой десятки он должен вытеснить. Ну потому что не бывает много!

Это, понимаете, как на столе сто блюд. Можно, конечно, каждое надкусить, но это невозможно: потому что мы можем три съесть, четыре как следует попробовать, еще пять надкусить, — остальные нам лишние. Вот с головой то же самое. Это пресыщение.

Вы, вероятно, знаете, что когда человек ходит по музею, набитому шедеврами живописи, как Эрмитаж, или Лувр, или музей Гугенхайма, то он не может все эти картины потребить сразу. Он, конечно, может пройти быстрым шагом и бросить взгляд на каждую из них, но толку от этого не будет. Вот чтобы постоять, посмотреть и проникнуться, он затрачивает какое-то внимание, какую-то нервную энергию, и затраты таковы, что часа через два голова у него уже отказывает. У него как будто в танкере залиты все баки, заполнены все емкости, дальше вот как обед некуда совать в желудок, — вот это эстетическое наслаждение от картин некуда совать в голову. В голове создается ощущение плотности и наполненности.

Вот и с писателями в истории литературы точно то же самое. Как не может быть бесконечное количество героев, потому что герой — это всегда личность исключительная, так не может быть бесконечное коли-

чество талантливых, заметных, выдающихся писателей, потому что выдаются один относительно другого. Заметных мало. И когда ты начинаешь, условно говоря, выражаясь современным торговым языком, раскручивать брэнд Гумилева, то брэнд Блока оказывается затененным. Вот есть некая общая доля внимания и ценности на них двоих, — и чем больше одному, тем меньше достается другому.



Когда-то с одним другом мы гуляли по Михайловскому саду, и он, указывая мне на дуб, — хороший такой дуб, для дуба еще не старый, среднего приличного размера, — который

рос на лужайке, а вокруг него было пусто, спросил: «А вот ты знаешь, почему вокруг него ничего не растет?» «Ну, — говорю, — видимо, не сажали, выпалывали». «Нет, — говорит. — А ты когда-нибудь в дубраве был?» «Ну, — говорю, — вроде был, но толком не помню». «А ты, — говорит, — не обращал внимания, что дубы всегда растут на расстоянии друг от друга, и там больше ничего не растет?» «Нет, — говорю. — Что-то не обращал». «А, — говорит, — дело в том, что у дуба плотная древесина. Дуб потребляет много питательных веществ. И дубу нужны все питательные вещества вокруг него в большом радиусе, насколько может дотянуться его мощная корневая система. Поэтому когда он встречает корни какого-то другого растения, он выпускает росток

рос на лужайке, а вокруг него было пусто, спросил: «А вот ты знаешь, почему вокруг него ничего не растет?» «Ну, — говорю, — видимо, не сажали, выпалывали». «Нет, — говорит. — А ты когда-нибудь в дубраве был?» «Ну, — говорю, — вроде был, но толком не помню». «А ты, — говорит, — не обращал внимания, что дубы всегда растут на расстоянии друг от друга, и там больше ничего не растет?» «Нет, — говорю. — Что-то не обращал». «А, — говорит, — дело в том, что у дуба плотная древесина. Дуб потребляет много питательных веществ. И дубу нужны все питательные вещества вокруг него в большом радиусе, насколько может дотянуться его мощная корневая система. Поэтому когда он встречает корни какого-то другого растения, он выпускает росток

и впрыскивает в них, так сказать, свое дубильное вещество, и они погибают. Дуб убивает всех кругом для того, чтобы самому брать все, потому что он такой могучий. Потому и могучий». И, дав мне время проникнуться этой сентенцией, добавил: «Вот, Мишенька, и у писателей то же самое».

Совершенно справедливо. Не только у писателей. Но мы говорим о литераторах. И не только между ними такие счеты. Но и в нашем восприятии. Если вы хотите, чтобы в нашей литературе были дубы, вам придется сделать так, чтобы остальных почти как будто для нас не существовало. Или не было видно. Вот таким образом сегодня есть большой русский поэт — Гумилев, и в меньшей степени, чем раньше, есть великий поэт — Блок. Хотя в общем и целом, я повторяю, Блок гораздо более крупное явление в литературе, нежели Гумилев.

Процесс несколько сходный, когда был канонизирован Маяковский. А Маяковский был канонизирован в начале 30-х годов. Если я не ошибаюсь, это было около 34-го года, когда Лилия Юрьевна Брик, гражданская жена Маяковского (и гражданская подруга еще многих заметных мужчин), написала письмо тов. Сталину о том, что же не переиздают книги Маяковского? — ведь он же, как никто, писал о Советской власти. У нее были основания так писать: она была не только подругой Маяковского, она была еще и наследницей его авторского права. Она была, пожалуй, более всех прочих конкретных людей заинтересована в том, чтобы книги Маяковского выходили — это ее хлеб, это ее средства к существованию. Это письмо дошло до тов. Сталина, потому как аппарат под товарищем Сталиным трепетал от ужаса при мысли, что что-то, могущее тов. Сталину пригодиться или его заинтересовать, до него не дойдет. Дошло письмо! И товарищ Сталин лично написал Ли-

лии Брик коротенькое письмо в ответ, где была фраза: «Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей социалистической действительности».

Все. Дальше праху Маяковского и живой Лиле Брик можно было ни о чем не беспокоиться. Эта фраза была напечатана не только в учебниках — она на марках почтовых была напечатана! И книги Маяковского переиздавались с огромными тиражами ежегодно, и были включены в школьную программу, и вышло полное, разумеется в красном переплете, собрание сочинений. И Маяковский стал великий! И несколько слиняли другие поэты, которые в 20-е годы воспринимались не меньшими, а даже большими величинами, чем Маяковский. То, что Маяковского, надо сказать, коллеги не любили, не ценили, посмеивались над ним, и когда он устроил сам себе выставку «Двадцать лет работы» (он прожил всего 37 лет, таким образом получается, что в 16 лет он начал работать в литературе — и вот в 36 у него юбилейная выставка; но сочли, что все это глупость какая-то, насмешка), — критики просто не обратили внимания, ни один из литераторов не пришел, ни один журнал ничего не написал, Маяковский переживал страшно. И вот сейчас эти коллеги извивались от ненависти и ревности, сидя в тени «лучшего, талантливейшего поэта нашей социалистической действительности».

Это было давно. А уже на памяти моего поколения была канонизация Булгакова. Когда, значит, в номере 11 за 67 год и в номере 1 за 68 год журнала «Москва» был напечатан роман «Мастер и Маргарита». Роман произвел грохот сразу. Булгаков стал великим сразу.

И вот этот великий Булгаков со своим великим романом «Мастер и Маргарита», (а вдобавок была еще повесть «Собачье сердце», которую в Советском Союзе не печатали, и ее передавали друг другу в списках, в

самиздате, в изданиях, привезенных из заграницы, так же как повесть «Роковые яйца», и прочее), — Булгаков стал великим. И сильно слиняли другие. То есть люди, которые писали в 20-е, в 30-е не секретарскую литературу, о них чуть ниже, — а всерьез: такие талантливые писатели как Катаев, Леонов, Каверин, Олеша, Бабель, Иванов, Лавренев. Нет-нет, они сразу уменьшились ростом. Вот они как будто съежились. Вот как сугробы под солнцем. Потому что Булгаков был выше и крупнее. Им здорово не повезло с Булгаковым. Он их сильно затенил.

У нас нет гарантии, что через 100 лет эта табель о рангах не будет пересмотрена. Потому — что. Удобнее всего, вот еще открутив стрелку туда на 100 лет назад, сообразить: что при жизни Пушкин был, значит, номером третьим после Крылова и Жуковского, и близко, конечно, не был той гигантской величиной, про которую потом — «Пушкин — это наше все», «каждая запятая гениальна» и т.д. То есть вот как в тени гигантского зеленого дуба: Крылов стал мало заметен, а Жуковский почти и вовсе не заметен. Что касается остальных, то если бы они ожили, они бы заплакали от бессильной боли.

Вот и с этими ребятами то же самое, когда Булгаков стал великим и вырос, заслонив половину буквально этого литературного небосклона. Таким образом, если вам вдруг покажется, что великий — ну не настолько велик, сколько места занимает, а менее великий — очень талантлив, и может быть даже более талантлив, и интересен, и богат, и многогранен, чем тот, кого сегодня считают великим, — можете довериться своему вкусу, потому что сплошь и рядом так оно и есть.

Надо сказать, что в 20 веке в русской словесности литературные проблемы имеют еще одно очень ин-

тересное преломление — это проблемы псевдонимов. Началось, вероятно, с того, (хотя эта тема заслуживает отдельного исследования и, пожалуй, даже заслуживает отдельной книги), началось с того, что Алексей Максимович Пешков взял себе псевдоним — «Максим Горький». Ну вот действительно горький, понимаете. «Максим» — имя такое хорошее, крепкое. Я бы сказал, с точки зрения имиджмейкерства все было сделано правильно. И если сейчас в русском языке в нашем каноне Горький воспринимается уже в отрыве от значения этого слова, — так же как Наполеон Бонапарт и пирожное наполеон, давно вроде бы не имеют отношения друг к другу; или генерал Галифе и штаны галифе; вот и с Горьким то же самое; — то, когда это только появилось, действительно — Горький, да: вот новая литература, жизнь маленьких людей-героев: Максим *Горький*.

Потом появилась еще пара ребят, — а в общем не потом, в то же время, — которые к литературе имели отношение косвенное, хотя один называл себя литератором в анкетах, а другой даже журналистом. Это Ульянов, который взял себе псевдоним Ленин, и Джугашвили, который взял себе псевдоним Сталин. Они были серьезные люди. А рядом был еще один серьезный человек, более серьезный, чем Сталин, его фамилия была Бронштейн, и он взял себе псевдоним Троцкий. Таким образом. Розенфельд взял себе псевдоним Каменев. А Аронов-Радомысльский взял себе псевдоним Зиновьев. (Ну и промахнулся: Зиновьев — это немного не то.)

Псевдонимы вошли в большую моду. И если мы посмотрим на ряд, в первую очередь, поэтов (поэты вообще люди романтические и склонные рядиться в нарядные, эффектные одежды), то вот этот перечень поэтов напоминает эсминцы. Эскадренным миноносцам

по русской традиции давали имена прилагательные и, значит, соединение миноносцев, однотипных систершипов, обычно начиналось на одну и ту же букву. Например, «Быстрый», «Беглый», «Беспощадный» и еще какой-нибудь. И вот вам, понимаете, список поэтов: Демьян Бедный. Заметьте Бедный был совсем не бедный. Бедный был пузатый во все времена, имел бритую голову, усики на розовом лице, жил в Кремле, питался очень богатым кремлевским пайком, и вообще неплохо жил, за это писал власти всякие частушки, которые власти были полезны: для вовлечения красноармейцев в Красную армию, и т.д. Вот, значит, Демьян Бедный. А был, помнится, Павел Железный, Михаил Голодный, кто-то там был Суровый, кто-то там Беспощадный, люди себе рекламные погоняла стали брать.

А потом, понимаете, поскольку религия в общем была запрещена, с нею боролись, все были на тот момент в 20-е годы интернационалисты которые оставались в Советском Союзе, — язык был русский, культура была русская, хотя слово это не приветствовалось, мы интернационалисты, — но говорим все-таки по-русски. Таким образом, был Светлов, фамилия которого не Светлов (Шейнкман), Каверин, фамилия которого не Каверин (Зильбер), Кольцов, фамилия которого не Кольцов (Фридлянд). Хотя в общем началось это с Саши Черного еще задолго до советской власти. Его фамилия была Гликберг, и мне не удалось выяснить, кто взял первым себе псевдоним: Саша Черный или Андрей Белый. Вот фамилия Белого была Бугаев. Ну что это за фамилия — Бугаев? Белый! А Гликберг взял — «Черный». Вот давно уже Бугаева-Белого читают только эстеты, пытаюсь вчитать в роман «Петербург» тот смысл, что это исключительно ритмованная, ритмизованная проза. Вчитывается плохо. А Сашу Черно-

го (Гликберга) читает гораздо больше народа, повторяя с наслаждением его издевательские строки типа: «Это ново? Так же ново / как фамилия Попова, / как холера и проказа, / как чума и плач детей». И страшно радуются.

Вот эта проблема псевдонимов в русской литературе советского периода является, повторяю, отдельным материалом для изучения. Потому что по этим псевдонимам можно следить за идеологией эпохи, за направлением ветров, откуда они дули, это флюгер такой, это роза ветров.

Ну, потом уже после Великой Отечественной, то бишь Второй мировой войны, была кампания по борьбе с космополитизмом, и были раскрытия псевдонимов в том духе, что нечего там всяким бергам быть светловыми, и прочее. А потом стали писать: ну, товарищи, это ж недопустимо, раскрытие псевдонимов пахнет антисемитизмом. Ну, имелось в виду, что люди с еврейскими, то бишь с немецкими, фамилиями, но «еврейской национальности лица», как было принято у нас писать, вот они берут себе славяноподобные псевдонимы. Действительно был период, когда было много таких вот фамилий в литературе, а это сильно не приветствовалось.

Товарищ Сталин свою большую ненависть к товарищу Троцкому (Бронштейну), а также Каменеву (Розенфельду), а также Зиновьеву (Аронову-Радомысльскому), он как-то перенес на значительное количество лиц еврейской национальности, которые, значит, пользовались тем, что он, когда-то бедный голодранец, жил в Грузии, чуть не босяком, устраивал экспроприации, — а они в своих поганых Женевах брали эти деньги, а его еще несколько презирали за то, что он плохо говорит по-русски; всякое такое. Ну, потом все немного смени-

лось, а волны сверху расходятся, потому что в России всегда нравы босса государства принимаются как приказ к исполнению нижестоящими. Так что с псевдонимами — это очень интересно, и оно остается до сих пор. Потому что если начать копать: кто там кто? — то, я думаю, что, скажем, может просто, например, последовать протест со стороны государства Израиль, — или наоборот, допустим, общества культуры еврейской Америки, что-нибудь в таком духе.

Направление же интереснейшее и уникальное, не имевшее аналогов в мировой истории, где еврейских фамилий не было вообще, хотя псевдонимы были, — это такая интересная вещь, как «призыв ударников в литературу». Сейчас уже мало кто это помнит, кроме тех, кто изучает профессионально советскую литературу, которая на наших глазах становится все более древней и ископаемой историей. А когда-то это было серьезное явление. Партия, Коммунистическая Партия Советского Союза исходила из того, что есть люди социально и классово свои, и все что они делают — это правильно. Если они чего-то недопонимают — это не важно. У них инстинкт правильный. У них происхождение правильное. Они плоть от плоти правильные, а все остальное они наберут. А те, которые социально чуждые, — они-то могут сделать не то.

И вот: литература была нужна. Товарищ Сталин, который очень хорошо умел учиться, который очень хорошо умел вникать в сущность предмета, если за него брался, — он прекрасно понял значение литературы; а не только кино, которое «важнейшее из искусств». А в литературе такое несчастье: народ был сплошь социально чуждый! Где рабочие в литературе?.. Ну, крестьяне — мелко-буржуазные, но все-таки лучше крестьянин, чем интеллигент. Понимаете, хоть все эти маяковские,

хоть бабели, хоть олеши, они были из каких-то интеллигентных семей. Их родители были или учителя, или чиновники, или лесные надсмотрщики. Ну, и Ленин был, собственно, из кого? Отец — смотритель училищ, понимаете, — завоблоно. Тоже из интеллигентов. Это только у Сталина — сапожник, хорошее рабочее происхождение. И тогда воспоследовала команда — давайте пригласим *ударников* в литературу.

В это время уже начиналось движение ударников, понимаете, которые ударяли социалистическим трудом во славу своей социалистической родины. «Ударники — в литературу!» — означало: значит, на каждом производстве есть своя многотиражная заводская/фабричная газета. Редактор этой газеты, журналист, — должен был привлекать рабкоров (рабочих корреспондентов): они будут писать ему заметки. Они будут писать заметки с ошибками; корявым языком; совершенно чудовищным образом. А это не важно. Во-первых, журналист эти заметочки перепишет нормальным языком. Во-вторых, он будет учить этих рабкоров, как писать правильно. В-третьих, эти рабкоровы будут потом идти на рабочие факультеты, будут делаться журналистами.

А кстати, и с писателями примерно то же самое. Вот это не важно, что́ он принесет, — важно, что редактор, интеллигентный, но социально чуждый, это перепишет немножечко — и будет хорошо. И руководству государственных издательств было вменено в обязанность отыскивать таких «ударников» в литературе, людей рабочего происхождения, и издавать их произведения. В это время советские издательства уже поняли, что приказы из Кремля не обсуждаются, а исключительно исполняются как законы.

Пришли ударники и наударяли. Книги писались чудовищные. Читать их было невозможно. Сейчас это

своего рода музей графомании. Из всех ударников наиболее остался в литературе человек под псевдонимом Иван Уксусов. Ну, это так как Голодный, Беспощадный. А от всего, что написал Иван Уксусов, более всего осталось знаменитая когда-то фраза: «Коза кричала нечеловеческим голосом». Вот это явление ударников тоже было спецификой.

И оно связано еще с одним феноменом. Это было гениальное изобретение советских критиков. Понятно, что человек может придерживаться разных политических взглядов, но быть при этом талантлив или бездарен в независимости от взглядов. Например, Маяковский в одно время по убеждению был совершеннейший коммунист, но при этом поэт был, бесспорно, талантливый. А вот Гумилев по убеждениям был антикоммунист, но поэт был тоже талантливый. Но Маяковский нам нужен, а Гумилев нет. Как жить будем? Нам нужны рабкоры!..

И тогда изобрели термин. Да что термин, критерий изобрели: «идейно-художественный уровень». Идеино-художественный означает — есть идейная правильность, а есть художественное исполнение. Если идейно вещь неправильна, то никакое исполнение ее уже не спасет. Автора лучше отправить на Колыму. А если идея святая, коммунистическая, то даже самое мизерное, ничтожное художественное исполнение ее не пачкает, потому что ничего, человек овладеет, человек научится. Главное — идея у него правильная.

И вот тогда стала возникать официальная советская литература, которой сегодня нет, которая канула в Лету навсегда. А тогда эти романы выходили и получали премии. Была Ленинская премия трех степеней, или четырех, я уже даже не помню, скорее всего трех. Четвертая как-то унизительна. Зато их было бы больше...

Была Сталинская премия. Когда Хрущев решил все грехи партии навесить на Сталина, то Сталинская премия стала называться Государственной премией. Это было в высшей степени справедливо. Ну, и были еще разнообразные ведомственные премии, то есть премия Министерства внутренних дел, Министерства тяжелого машиностроения... Кстати, разные были премии Ленинского комсомола разных степеней... было много премий. Но Ленинская и Сталинская были главными, и вот их за это давали. Сейчас уже не вспомнится, за что их давали?..

Я знал одного автора книги, даже двоих, они написали одну книгу на двоих, — книга одна, а авторов два. Фамилия одного была Скульский, второго — Зайцев. Они написали какой-то роман. Невозможно вспомнить, о чём. Кажется, это имело отношение к пограничникам на Балтике, они там что-то делали. Роман получил Сталинскую премию третьей степени. Это было очень почетно. Они были персонами грата в маленькой таллиннской писательской организации.

А вот уж те, которые пе-ервой степени!.. И тогда, скажем, был крупный писатель Федор Панферов, и он написал роман «Бруски». А был крупный писатель Гладков, тоже Федор?.. не помню. Он написал роман «Цемент». А также был роман не помню чей, который назывался «Сталь и шлак». А если уж роман назывался «Битва в пути» Галины Николаевой, эт-то уже было, вы знаете... И понятно, что новаторы боролись с консерваторами, планы выполняли и перевыполняли, поднимали все на необыкновенную высоту, и все это было совершенно никому не нужно, и вот оно обрушилось. Это был такой интег'еснейший музей агитации и пропаганды.

Вот об этой литературе в свое время блистательный Виктор Борисович Шкловский, писатель, литературо-

вед, авантюрист, человек, который воевал в Первую мировую, воевал в Гражданскую, воевал за большевиков. В какой-то момент будучи эсером воевал против большевиков, был в берлинской эмиграции, вернулся в Советский Союз, много чего пережил и сидел всю советскую жизнь тихо и мирно. Хорошо понимал, что почем. Но иногда позволял себе поострить. Он был не причастен ни к каким движениям, и как-то там у него было в порядке с репутацией с точки зрения НКВД-ГПУ. Вот он и сказал: «Что же касается советского литературоведения, то мы замечательно научились разбираться в сортах дерьма». Ну, каким-то образом это ему сходило с рук, его не арестовали ни разу.

Вот эти трудовые подвиги закончились страшным разгромом Советского Союза в 1941 г. И литература, вместе с Политбюро ЦК, с командованием вооруженными силами, оказалась в совершеннейшей растерянности. Потому что предвоенная советская литература была не просто милитаристской — она была победоносно агрессивной. Такой литературы, может быть, не было больше нигде в мире. Романы выходили один за другим. Был такой писатель Николай Шпанов, (интересно, от слова «шпана»?..), у него был такой роман, по-моему он назывался «Первый удар»: относительно того, что, кажется, Япония собиралась сделать что-то плохое Советскому Союзу. Это было последнее намерение Японии в ее истории, потому что дальше была победоносная война и быстрая Советская власть в Японской Республике. Это относилось и к Японии, и к Германии, и вообще ко всем таким немного непонятым англоподобным врагам. Эта литература казалась не при делах, потому что объяснить чудовищный разгром 41-го года было невозможно никак. Это только в последние годы стали разбираться в этом явлении.

И вот стала возникать советская литература о войне. И литература эта была о том, что: советские герои перед лицом многократно превосходящего их противника — который превосходил их и в количестве техники, и в качестве техники, и в количестве живой силы, превосходил во всем абсолютно, — кроме, конечно, героизма. Вот советские герои совершали подвиги. И в конце концов мы победили.

Соотношение потерь и сил на самом деле было глубочайшим секретом... Оно и сейчас засекречено.

Вся эта литература, конечно, канула совершенно в никуда. А стало считаться во время оттепели 60-х, что в общем наша литература советская о войне началась всерьез с повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда».

Виктор Некрасов был тоже неправильного социального происхождения. Из какой-то интеллигентной семьи, по театрам они ходили, образование было высшее, ну... ладно, ну кое-как пережил. Он был начхимом (начальником противохимической службы полка), он был в Сталинграде, и он остался жив. В Сталинграде мало кто остался жив, прямо скажем. У нас было категорически запрещено писать, об этом практически никто не знал, об этом и сейчас мало кто знает, что на июль-август 42-го года в Сталинграде было около 600 тысяч человек мирного населения. И их было даже запрещено эвакуировать, чтобы не занимать силы, плавсредства, через Волгу переправлять, и так далее. Практически все эти 600 тысяч погибли под огнем или просто от голода, позднее от холода. Эти люди были списаны, они не считались. Мясорубка была страшная, что касается уже людей в армии. Некрасов остался жив в числе немногих, и уже после войны, в госпитале, написал он эту нехитрую в общем-то до крайности повесть.

И случилось так, что она была напечатана, в общем и целом. В ней не было никаких литературных достоинств. Это была самая обычная проза о войне, вот такого автобиографического характера, написанная просто достаточно образованным, с достаточным литературным вкусом человеком. То есть там не было помпезности, там не было фальши, там не было ерунды. Но человек, который прочитал, скажем, Ремарка «На Западном фронте без перемен» мог сказать, что, вы знаете, в духе как Ремарк написал «На Западном фронте...» — примерно так Некрасов написал свое «В окопах Сталинграда». Вот как мы там были: тихо, мирно, никакого сюжета, никаких конфликтов, а вот такое описание. Это было лучшее, что появилось у нас о войне.

И это тут же было поднято на щит, поставлено на котурны, и так далее и так далее, как замечательная литература. И Некрасов был в большом фаворе. Серьезным, уважаемым, официально уважаемым человеком. Пока не наступила новая эпоха, пока не стали высылать из Советского Союза Солженицына, а Некрасов стал подписывать чего не надо, критически отнестя к новой брежневской эпохе, и в результате оказался в эмиграции, где и умер.

Это к тому, что из «Окопов Сталинграда» проистекло несколько интересных вещей в советской литературе о войне.

Первое. Первым поэтом Советского Союза той эпохи, военной эпохи, был Константин Симонов. Много было написано о том, что это сталинский мальчик, сталинский любимец, он был на виду, он писал офицерскую, какую-то бивачную поэзию (от слова «бивак») и пр. Но симоновские стихи «Жди меня...» знала вся страна. Это было то, что лежало на сердце у каждого. Эти стихи переписывали и посылали с тыла на фронт

и с фронта в тыл. Эти строки писали на танках и на грузовиках. Это было великое стихотворение эпохи.

Вот этот Симонов после войны стал писать прозу. И исходил он, как и многие, в этой прозе изначально из Некрасова, который работал без помпы.

Потому что другое направление литературы о войне — это какие подвиги совершали какие герои.

А еще одно — это такая романтизированная литература типа повести Эммануила Казакевича «Звезда»: как уходит разведгруппа в разведку, как она там погибает, как она, однако, добывает и передает сведения. И что-то в этом есть: немного героика романтичная, и в стиле — «Смерть предстала перед немцем в образе этого красавца-лешего». Какой красавец, какой леший? Ну что вы, честное слово... Кто так на фронте думает и разговаривает? Но Казакевич был не Ремарк, он был такой фигурой немного романтичной.

Позднее появляются, как мы когда-то шутили на филфаке, три Б. Три Б. — это Быков, Бондарев и Бакланов. Три больших советских писателя о войне. Очень интересно разделились потом их судьбы.

Потому что Бакланов пошел по линии официальной, но все-таки либерально-интеллигентской.

Бондарев пошел по линии ура-патриотической, то есть у него после войны уже и немцы так отчаянно сочувствуют, немки особенно, русским, то есть советским бойцам, и вообще у нас все хорошо, а у них там, в Германии, все плохо. И вот такое серьезное геройство — при том, что у Бондарева была очень серьезная военная биография. Он был в противотанковой артиллерии, эти люди, в общем, были смертники. Чаще всего противотанкисты жили просто один бой. Чтобы пережить войну противотанкисту с 24-го года рождения — это, конечно, большая редкость.

И вот отличался от них обоих, Бакланова и Бондарева, в сторону более высокого и настоящего Василь Быков. Человек также прошедший всю войну, и также уцелевший по чистой случайности, просто по теории вероятности — кто-то должен. И вот от них от всех тем отличался Быков, что первую же свою повесть «Третья ракета», которая появилась в 62-м году, он написал в общем даже не о том, как советские солдаты воюют с немецкими. А о том, как живут солдаты на фронте. Как они собачатся между собой, какие между ними возникают счеты, что из себя представляет их быт. Вот этот расчет «сорокапятки», которого ожидают страшные битвы — Курская дуга начнется сегодня-завтра, послезавтра. Как они влюбляются, как они ненавидят друг друга, как один убивает другого, сколько их вообще остается в живых, что они вообще могут сделать против танков 43-го года своей «сорокапяткой», и т.д. и т.п.

«Третья ракета» произвела большой шум в литературе. И вообще третья ракета — это последняя, которая у них оставалась. Эту ракету один советский солдат из ракетницы засадил в живот другому советскому солдату — полному негодяю. И убил его. Такая вот «Третья ракета».

Потом, в 60-е годы, возникла интереснейшая история, когда Никита Сергеевич Хрущев еще в 62–63 году, выступая на пленумах, раздавал «сестрам по серьгам»: отмечал успехи советской литературы и сетовал, что только несколько человек «неправильные». И он их учил. Он любил учить, он был настоящий коммунист.

Он учил поэта Евгения Евтушенко, как надо писать стихи. Он учил Илью Эренбурга, как надо писать мемуары. А также он учил Василя Быкова, как надо писать прозу о войне. Вот плохие были люди, — все осталь-

ные были, вы понимаете, в литературе хорошими. Вот уже Хрущева скovyрнули, а Быков персона нон-грата; и только Александр Трифонович Твардовский, главный редактор журнала «Новый мир», неукоснительно чуть ли не раз в год печатает Быкова.

То есть 65 год, страна празднует двадцатилетие Великой Победы! — а в «Новом мире» печатается повесть Быкова «Мертвым не больно»: о каком-то особисте — поганом трусе, предателе; и о том, как немецкие танки утюжат наш брошенный госпиталь с ранеными. Страна говорит о партизанском движении, — а «Новый мир» печатает повесть Быкова «Круглянский мост», где пара партизан используют обманом десятилетнего мальчика, так сказать, юного патриота, который страшно переживает, что его отец — староста и служит немцам. Ну, в результате мальчик взрывает мост вместе с собой. Он не знает, что он обречен: он не знает, что они уже запалили фитиль: он не знает, что специально выстрелом перебили ногу его лошади; и взрывается вместе с этим мостом. А партизаны, с одной стороны, довольны, что они без потерь со своей стороны выполнили задание, — а с другой стороны, один полагает, что — отлично: заодно полицейский сынок, гадючее отродье, свое получил, — но другой все-таки считает, что это нехорошо, и поступать надо иначе. Опять же внутренний конфликт, который перерастает в разборку, стрельбу, и вот он сидит и ждет суда: оправдает его командир отряда или расстреляет у этой же сосны?..

Понимаете, все пишут о подвигах советского народа, а Быков в «Новом мире» вдруг печатает «Атаку с ходу». Первое название родное «Проклятая высота». Как они воюют? Эту высоту — чем брать, кем брать? Где соседи слева, справа, где немцы, где наши? Приказывали брать, не приказывали брать? Полная не-

разбериха! И вдобавок стукач, понимаете ли, то есть осведомитель СМЕРШа из своих санинструкторов, а замполит роты говорит: «Командир, ты вообще знаешь, кто такой санинструктор? Ну тебя с твоим приказом. Я вообще пошел в тыл. Я ранен...» и прочее. Чудовищное что-то! Нельзя было такую литературу представить себе в советские времена. Вот таким хорошим писателем Быков был.

Это — одно из направлений. Вот это направление в лице Быкова (возможно в первую очередь), который разрушал трафарет о нашем непобедимом героизме перед лицом превосходящего врага. Этот трафарет, разрушенный Быковым, приведет во многом к появлению потом Виктора Суворова, который разрушил весь миф начала нашей Великой Отечественной войны.

Так вот. Примерно в то время, когда появилась «большая тройка (три Б.) о войне», и вообще появилась литература оттепели, и очень интересно было это, потому что: возвращалась к истокам советская литература. С одной стороны, большевики отправили сотни человек, прямо пароходом, *туда*. «Философский пароход». Нечего там всяким мыслителям портить наши светлые мысли о коммунистическом завтра Земного шара. С одной стороны, масса народа эмигрировала, и такие люди. Составлявшие славу русской литературы, — как Куприн, Бунин, как многие еще; да собственно и Мережковский был не последняя скотина. И вот, понимаете, съехали все в эмиграцию! И, в общем, не так уж много кто остался-то в 20-е годы. И когда в перестроечные годы в конце 80-х стали подряд печатать тех, которые уехали, которые провели жизнь на Западе в свободе — вот там, где можно было писать все! печатать все! выяснилась удивительная вещь: что русская литература эмиграции весьма слаба и, строго говоря,

ничего из себя не представляет. Что «Темные аллеи» Бунина — это ослабленное продолжение того лучшего, что было у Бунина до 1917 года. Что Владимир Набоков остается явлением отдельным, потому что...

Американцы говорят: Набоков — это кто такой? Я слышал это неоднократно: а!.. Набаков! Так они произносят эту фамилию. И Набоков вырос, в сущности, в двуязычной семье. Это была семья англоманов. Он с детства английский знал не хуже русского, он истинный англоман. И когда он в молодом еще возрасте отбыл в эмиграцию, то он писал по-русски, свободно говоря по-английски. Естественно, гонорары были ничтожные, тиражи были невысокие. А уже потом-потом, когда он, живя в Штатах, написал «Лолиту», когда он стал писать на английском языке, сам себя переводя на русский, а фактически стал писать на двух языках, — тогда Набоков стал решительно знаменитой фигурой. Но Набоков — это не русская литература эмиграции. Это совершенно отдельная фигура, хотя, пожалуй, первого периода можно его счесть эмигрантским писателем; но это отдельно. А в общем-то вот и все.

Понимаете, когда происходит что-то новое, вот какие-то исторические катаклизмы, когда пахнет чем-то величественным, — даже если это глупости, трагедии, заблуждения, — то люди с повышенной энергетикой влекутся, как бабочки на огонь, как чайки на маяк, вот к этому вот происходящему. И таким образом — *энергетика* советской литературы неизмеримо выше, нежели энергетика литературы эмигрантской. А энергетика — это талант. Энергетика — это мысль и стилистика — это идея и исполнение.

И если мы возьмем такого писателя, как Борис Лавренев в его первых вещах, таких как «Гала Петер», или «Ветер», или «Счастье Леши Ширикова», или (в русле

классического классицистского, простите за тавтологию, конфликта) «Сорок первый», или даже «Рассказ о простой вещи», где сильно идеализируется работа одесской ЧК и образ ее начальника. Энергетика этих вещей очень сильна! Язык — чистый, сильный, как шлифованные гвозди забиты в книгу. Да нет, никто из эмигрантов этого делать не умел...

И если мы возьмем рассказы ранние Всеволода Иванова, то сюжетов такой беспощадной силы ни в какой эмигрантской литературе не было и близко. Сейчас нет возможности пересказывать (каждый может прочесть сам) такие его рассказы, как «Дите», и много еще чего, как «Бог Матвей», что писал он до года 26-го, но это очень сильно. В некоем идейном закруте это принадлежит к верхним шедеврам русской литературы. Если бы он еще фразу бы делал получше, если бы он еще слова получше сколачивал, потому что у него все-таки часто попадаетея небрежность и недоделанность, недооткованность на этом уровне. А писатель был замечательный.

И если мы возьмем ту же «Конармию» и «Одесские рассказы» Бабеля, если мы возьмем как написана «Зависть» Олеси, да если мы возьмем как написан «Белеет парус одинокий» Катаева, который проходил обычно по ведомству литературы юношества, для детей, подростков. Да это шедевр стиля в русской литературе XX века, как писал Катаев. Если мы возьмем ранние вещи и Каверина, и Леонова. Тут была замечательная, мощная литература!

Все это было задавлено потом, к 34-му году, когда в 34-м году образовали Союз советских писателей, а фактически ведомство литературы, идеологическое ведомство. Ну и в общем этим всю советскую литературу, конечно, задавили, потому что главным была кормуш-

ка. В кормушке были такие сектора — каждому, кого допускали, выделили сектор: и он быстро привыкал к хорошей жизни. Это — квартира, это — дача, это — могли выделить автомобиль, это — прекрасно кормили, паек давали, дома творчества.

Вы когда-нибудь слышали, чтобы правительство какой бы то ни было страны для своих писателей организовывало *дома творчества*? Я лично несколько раз бывал в домах творчества при советской власти. Вот не как писатель, который приезжает на срок, допустим, я знаю, 24 дня, потому что я не был членом Союза писателей (я стал им только в 88-м году, когда кончилась советская власть), но я был там несколько раз на семинарах условно молодых. Вот эта чудесная природа, эти леса, или эти дюны и море, это четырехразовое питание, этот мертвый час, эта возможность, допустим, взять лыжи и кататься на лыжах. Это спиртное, кстати, продавалось прямо в столовой в течение времени обеда, его можно было купить по низким магазинным ценам, и товарищи писатели просто в основном вечером пили и даже просто напивались. И когда ты заходишь в эту комнату, — которая с точки зрения цивилизованного человека, привыкшего к гостиницам, ничего из себя не представляет, а с точки зрения советского человека это достаточно шикарно, — то тебя охватывает некая атмосфера похоти и пьянства. То есть люди, которые жили здесь, даже непонятно, как они могли писать, они, видимо, должны были думать о том, как выпить и совершить прелюбодеяние. И вот этими эманациями, которые из них исходили, просто пропитаны эти стены. Вот, значит, писатели ездили в дома творчества. Все это бесплатно.

Ну и, конечно, вскоре они переставали писать. Или писали страшную фигню, которая с гордостью имено-

валась критиками в газетах «произведения, полезные для партии и народа». И ставилась в пример другим.

Вот смотрите, Галина Николаева, например. Она 10 лет отсидела в лагерях, но, тем не менее, на партию не обиделась, коммунистические взгляды сохранила и, выйдя из лагерей, написала полезные произведения, например, «Юность Прометея» про молодого Маркса, или «Битва в пути» (если это действительно Галина Николаева?).

Или Вера Кетлинская. Она написала роман «Мужество». Не то там строят железную дорогу в тайге, не то наоборот японцев в тайге вылавливают, но книга полезная: о строительстве советской власти.

Вот так они и жили. А потом умер Сталин. А потом вдруг оказалось при Хрущеве в середине 50-х, что в Советском Союзе кончились писатели. Потому что с 34-го года за 20 лет довольно много писателей просто умерло. Судьбы-то были иногда трагические. Как, например, у Александра Фадеева...

Когда молодой Фадеев из амурских партизан... (Кстати, деятельность амурских партизан в Гражданскую войну — это тоже отдельная песня. Кого они резали, каковы были их убеждения, кто с кем за что воювал, каковая была их партийная принадлежность? Это потом все они были коммунистами, верили в Ленина и, значит, строили светлое будущее. А тогда было иначе.) Так или иначе, юный, симпатяга такой, рослый такой, голубоглазый, русоволосый, симпатяга Сашка Фадеев написал повесть «Разгром». Отличная повесть «Разгром». Но поскольку он особенно мозгами не вышел, а внешностью просто класс, просто вывеска, образец настоящего славянина. В Германии это был бы образец настоящего арийца. Вот Сталин и Гитлер обожали таких людей — рослых, голубоглазых, русоволосых, таких

мужественных и приятных в одно и то же время. Вот его назначили начальником Союза писателей. Горький Алексей Максимович умер, то ли его затравили, то ли сам, но так или иначе.

Потом Фадеев писал роман «Молодая гвардия», про войну. Это был страшный, чудовищный роман. Этот уже роман написан абсолютно спившимся, деградировавшим человеком. Я помню, как мы читали в школе и не могли понять: злобные немцы героев-шахтеров, советских патриотов Краснодонья, на центральной площади живьем зарыли в братскую могилу. Вот они стоя их туда поставили и засыпали землей. И вот идет кто-то ночью через площадь — и вдруг слышит пение «Интернационала» — это под землей поют зарытые шахтеры. Мы не могли понять: что-то неясно, они что — под землей еще дышат, если поют? Или они сразу умерли?.. Или в чем-то было дело?.. И написано это все чудовищными фразами типа, что когда юные подпольщики пришли в дом предателя Игната Фомина, они еще не знали, что Игнат Фомин — предатель, а увидели они человека, который одет в костюм, при галстукке, по жилету пущена цепочка от часов — это Игнат Фомин принарядился, чтобы встретить немцев. Он был предатель уже в душе, их приход для него был праздником. А юные герои этого не поняли, но они не могли помыслить такого предательства. «Они думали, что это просто передовой рабочий, воспитанный советской властью», который «культурный, и при этом у себя дома, даже когда один, он ходит при галстукке и с цепочкой от часов по жилету». То есть чудовищно.

Или была такая фигура, как унтер Фербонк, который не мылся никогда, поэтому он был очень вонючий, вонючий эсэсовский унтер. И вот однажды он велел хозяйке нагреть ему воды, запер дверь и стал

мыться. У него черный эсэсовский мундир уже истлел, потому что он не мылся, весь он был такой вонючий, а на теле у него был пояс с кармашками: и там были золотые зубы, которые он выламывал у жертв, кольца, которые он снимал с отрубленных пальцев жертв, ну и вообще всякие драгоценности, золотые монеты и украшения. Вот в этом поясе он их носил, и чтобы никто не узнал — он никогда не раздевался и никогда не мылся... Отродясь не слышал я о подобных штучках в немецкой армии. Во-первых, за такое укрывательство его бы вероятнее всего расстреляли, а как минимум отправили бы в штрафное подразделение (у немцев тоже были «штрафники»), где он погиб бы очень быстро. Но идеология Вермахта была такова, что такую сцену там просто невозможно себе вообразить, ну не было никогда ничего подобного!

Или прекрасен также образ немецкого генерала и денщика. Генерал идет в нужник, то есть в сортир, в туалет, в будочку, а денщик прохаживается неподалеку с бумажкой в руке. Когда генерал кашляет деликатно, то денщик подходит и в щель двери сует генералу бумажку подтереться. Самое интересное, что 20-ю годами, 30-ю годами спустя, когда в советской армии появилась дедовщина и стала процветать, то примерно таким образом иногда старослужащие издевались над молодыми солдатами. Но подобные шуточки в немецкой армии, видимо, изобрел Фадеев, потому что невозможно понять смысл: почему генерал не возьмет бумажку с собой? Вот чтобы показать, какие они животные?

Бедный Фадеев и застрелился после смерти Сталина. Потому что стали возвращаться люди из лагерей, а он как председатель Союза (нет, первый секретарь по-моему это называлось, Союза писателей СССР) накладывал визы на все соответствующие документы: о том, что правление и

секретариат Союза писателей вот такого-то врага народа глубоко осуждают, отмежевываются и вообще ходатайствуют о применении высшей меры к врагу народа и т.д. и т.п. Ну, на руках всех секретарей крови много было в те годы. Вот ходили разговоры о том, что выжившая в лагерях жена репрессированного и погибшего писателя Бруно Ясенского при встрече плюнула ему в лицо. Надо полагать, что не одна она, если не плюнула, то хотела плюнуть. Короче Фадеев в очередной раз напился и в единственный раз застрелился.

Это я к тому, что где-то к году 56—57-му оказалось, что писателей очень мало. Тогда из хрущевской канцелярии, как сказали бы позднее — из администрации генсека, последовало распоряжение: расширить ряды Союза писателей. Стали расширять. Расширение произошло очень быстро. Просто если раньше книги выходили несколько лет, то стали издавать книгу за 6 месяцев. По советским меркам книга, которая выходит за полгода — это фантастика. Быстрее уже летят только частицы света — 300000 километров в секунду. Книга за полгода, вы с ума сошли! Это были благословенные конец 50-х — начало 60-х.

Пройдет не так много лет, и в конце 80-х молниеносные, только для самых главных, скоростью выхода книги будет 2 года. Четыре года будет нормальным сроком выхода книги, 7 лет будут вполне заурядным сроком для выхода книги даже у сравнительно известных писателей. Планы издательств будут верстаться фактически на пятилетку, а на ближайшие два года сбиты как кирпичи в стене, и всунуть нельзя будет ничего. Ну, кроме, разумеется, собраний сочинений Брежнева, но это не считается. Это шло по отдельному ведомству.

Моя первая книга выходила четыре с половиной года. Правда, перед этим два года я толкал ее в родном Ле-

нинграде. А потом переехал в Таллинн. Это было только там 4,5 года. И мне очень повезло, что она вышла вообще. Потому что, скажем, у единственного в Советском Союзе члена Международного жюль-верновского общества (количество членов ограничено: 300 человек — все. Следующий принимается не раньше, чем один умрет... Вот Брандис был единственным в Советском Союзе. И он написал книгу о Жюль Верне. Очень интересную книгу, очень хорошую, познавательную книгу. Из этой книги можно было узнать, когда она вышла, что Жюль Верн с удивительной точностью предсказал массу вещей. Что касается его романа «Из пушки на Луну» и что касается американской экспедиции «Аполлон». Было предсказано с точностью до 40 км место старта. Был предсказан с точностью до 20 см в высоту и столько же в диаметре размер снаряда, то бишь улетающего лунного модуля. Вес был указан с точностью где-то до 400 кг, число участников — 3. Продолжительность полета, сколько там суток, и район приводнения с точностью километров до 80. Вот если читаешь сейчас, то сильно удивляешься! Так вот эта) книга выходила семь лет, и слава Богу, что вышла вообще.

А вот в конце 50-х — начале 60-х, я повторяю, — полгода. И как только выходила книга, человека принимали в Союз писателей! Потому что была дана команда — принимать.

Вот тогда и появились такие замечательные поэты, как Андрей Вознесенский и Евгений Евтушенко. И у старых маститых поэтов стали болеть сердца, потому что их больше никто не читал. Все эти самые высмеянные Булгаковым «взвейся», «развейся», «мы пионеры, дети рабочих» и т.д. перестали пользоваться каким-то ни было успехом. А люди читали реальные стихи, и эти стихи просто пользовались небывалой в истории

поэзии популярностью. Когда молодые поэты собирали стадионы — больше такого не было нигде и никогда, чтобы поэт собирал стадионы! Ну потому что отдушина появилась, были талантливые и искренние люди. И они были членами Союза писателей. Им было по 27—28 лет, и они были уже были знамениты на всю страну. Это было совершенно золотое время.

В прозе было чуть-чуть иначе. Поэты, понимаете, раньше начинают. И вот здесь, в прозе, вместе с деревенщиками, которые в одну сторону, вместе с военной темой, пришла тема главная — городская проза. Она же молодежная проза, она же ироническая проза, она же новая проза, которая началась в 1955, помнится, году.

В первый же год издания журнала «Юность», главным редактором которой был назначен старик Катаев, много хорошего сделавший в нашей литературе, напечатана там была повесть студента Литературного института (возраст его тогда был 21 год) Анатолия Гладиллина «Хроника времен Виктора Подгурского». С этой повести, которая сейчас читается как что-то настолько незатейливое, такое простое, уж такое... Тогда с этой повести началось огромное течение. Потому что там, в «Хронике времен...», Виктор Подгурский, вчерашний школьный выпускник, не строит коммунизм. Он даже не ехал на целину. Он и на завод-то не особо хотел идти работать. Он хотел поступить в институт и не поступил, потому что раньше не было конкурсов, а теперь уже конкурсы; и вот: о чем он думает, о чем он мечтает и как он будет жить дальше — совершенно непонятно. С одной стороны, он образованный, — а с другой стороны, появляется какой-то запах не то потерянного поколения, не то еще чего-то, недостаточно патриотичного. Во всяком случае по форме — никакого рабочего парня, который выполняет план.

А потом появилась повесть Василия Аксенова «Коллеги». А потом появилась повесть Василия Аксенова «Звездный билет». И Василий Аксенов сделался номером первым в неформальной табели о рангах в советской литературе. Вот по гамбургскому счету Аксенов был гораздо главнее иных, — хотя, понятно, официальная советская критика пропагандировала совсем другую точку зрения. Но сейчас, по прошествии столь многих лет, когда меняются величины, меняются наши взгляды, вдруг оказывается, что реальными вершинами в литературе, теми, кто по-прежнему востребован читателями, остаются не те люди, которые были главными когда-то, — а те, которые вроде были известные, талантливые, но казались фигурами, ну, не то что второго ряда, не то что второго сорта, ну — все-таки не той прочности.

И лучше всего эту смену вех, смену критериев, наверное, видно на примере Бориса Пастернака и всего этого грандиозного скандала с присуждением Нобелевской премии за роман «Доктор Живаго». В официальной табели о рангах, во внутрилитературной табели о рангах Пастернак остается великим русским поэтом XX века. Автором, ну, великого не великого, а все-таки очень большого, значимого романа «Доктор Живаго». Опять же голливудская экранизация, Нобелевская премия уж само собой. При этом Пастернак — поэт именно для ценителей литературы и поэзии. То есть возьмем в восприятии читательском, по контингенту читательскому, Пастернака и, например, Симонова, — это будут достаточно разные контингенты. Пастернак у нас проходит по тому же ведомству, что Мандельштам, что Цветаева, что Ахматова. То есть: высокая русская поэзия, которая с той или иной мерой трагизма, с теми или иными потерями вот как-то существовала в советскую эпоху. А

Симонов — это у нас такой был, как говорили, преуспевающий патриот-романтик-милитарист, сталинский мальчик.

Значит. Очень трудно говорить о критериях поэтичности.

И здесь мы сначала должны сказать несколько слов о стиле вообще, и о стиле в русской литературе советского периода в частности.

Обычно под стилем понимают что-то такое, когда слова стоят в некоем неестественном порядке: когда слово какое-то неожиданное, и сочетание слов неожиданное, и они не такие, как в нашей обыденной речи, а вот какие-то явно другие. Это обращает на себя внимание, это может удивлять или восхищать, или озадачивать, но понятно, что вот в этом есть что-то, чего нет в обыденной речи.

Вот это — очень неоднозначный подход. То есть, скажем, считается, что в русской классической литературе Лесков, конечно, стилист, у него такой сказовый язык, фразы у него такие не совсем обычные. Вот Лев Толстой — это не стилист, но в общем не важно... Ну, Достоевский тоже не стилист, а вот Лесков — стилист. Вот Чехов — не стилист. А Бунин — стилист.

То есть какая интересная вещь. Скажем, «Герой нашего времени» или лучшие бунинские рассказы написаны необыкновенно легким, чистым, прозрачным языком, хочется этот язык слушать. Этот язык просто ласкает слух и сознание. Вот Лесков — он не ласкает слух и сознание, но: слова составлены не совсем обычно: видна работа стилиста.

В XX веке это достигает более наглядной контрастности, а именно: вот Андрей Платонов — это стилист. И когда я читаю фразу: «Он произвел ему ручной удар в грудь», или еще какую-то, на мой взгляд, благоделе-

пость, у меня кроме чувства чисто физической тошноты, физического неприятия вот этих вот воляпюковых языковых, совершенно ничего не возникает.

Вот у великого Льва Толстого фразы были грамматически неправильные, намеренно неправильные, и при этом абсолютно точные, типа в «Войне и мире»: «Ильин скакал между двойным рядом деревьев». Как можно сказать между двойным рядом? И тем не менее абсолютно понятно, где скакал Ильин. Слева у него рядок деревьев, справа у него рядок деревьев — это двойной рядок: а он скачет посередине. Сказано очень коротко, просто и абсолютно точно.

Или в сцене первого бала Наташи Ростовой есть фраза: «Вино ее прелести ударило ему в голову». Это красивость немного нехарактерная для Льва Толстого, она ему самому очень понравилась, поэтому еще в одном месте он повторяет ту же самую конструкцию. Но в общем в простом, ясном, чистом, очень простом, стиле Льва Толстого это скорее исключение. Вот такие изюмины, которые украшают общий каравай.

Вот этого бесплатного изюма полкило из булочек наковырял Андрей Платонов — и сделал принципом своего письма, что называется «ни фразы в простоте». То есть: весь язык искажен относительно нормального языка. При этом — весь строй языка депрессивный, весь строй языка затрудненный для восприятия и понимания. Кому как, лично мне читать Андрея Платонова совершенно неприятно, то есть просто противно на стилистическом уровне. И никакой надобности в этом изломанном, извращенном языке найти я не могу.

В моем представлении вершина стиля той примерно эпохи — это Бабель. У которого «Конармия», как правило, написана очень простым языком, очень короткими фразами. И этот Бабель когда-то сказал, что: «Фраза

рождается хорошей и дурной в одно и то же время. Это нужно ощутить. Все дело в одном повороте, едва ощущимом. Рычаг должен лежать в руке и обогреться. Повернуть его надо один раз, а не два». Примерно так мастер стиля Бабель говорил о стиле.

Значит. На сегодня у нас существуют два главные представления о стиле.

Вот одно совсем главное, господствующее: стиль — это вроде платья на купчихе. В соответствии с замосквореченской купеческой модой там должно быть много вставочек, много рюшечек, много оборочек, много кружавчиков, там должно быть золотое шитье, там должны быть красивые яркие цветочки: и ткани должно быть много, и тогда видно, что это произведение искусства. Это очень красивое платье, которое дорого стоит, и составные части дорогие и красивые. Вот это вот — платье.

Второй вариант — это то, что называется «маленькое черное платье от Шанель», оно же «платье для коктейля». С точки зрения такой купчихи, это просто какая-то фигня, которую непонятно почему надели, а главное — непонятно за что деньги заплачены. Это кусок гладкой черной тряпки, где нет никаких кружев, никаких оборочек, просто такое короткое платье в обтяжку, натягивает на себя — и все... Где искусство? То, что сшить такое платье, чтоб оно правильно сидело, необыкновенно трудно; то, что смысл этого платья — подчеркнуть красоту фигуры, (которой на самом деле может совсем не быть!) и скрыть само это платье, оставив общее ощущение просто легкости, изящества и необыкновенной простоты; то, что все это просто высший стиль! — ну, купчиха, конечно, понять не может: позвольте, ну какой это стиль? — вы посмотрите на мое платье, посмотрите на ее!

Вот примерно такова разница между стилистическим мастерством, допустим, бабелевской «Конармии» и, допустим, любых писаний Андрея Платонова после его первого раннего периода.

Таким образом. Если мы возьмем, допустим, Пастернака. И, допустим, Есенина — этого деревенского пацана, бабника, пьяницу, скандалиста, — да где там высокая поэзия? там и образование-то близко не ночевало, что я там, понимаешь, «мою легкую походку», «финский нож», — да вы с ума сошли! То получится. Что с точки зрения ценителей изощренной, конструктивисткой, построенной в вымышленной, надуманной, литературной, навороченной поэзии Пастернака, — Есенин вообще не поэт. Тем не менее, никогда не давал Господь Пастернаку того света внутрь головы и прочего туловища, чтобы он мог написать «Не жалею, не зову, не плачу...» и т.д. «... как с белых яблонь дым...». Слова все достаточно простые, составлены они-то достаточно традиционно: никаких грамматических нарушений, никаких стилистических изысков, поется само. Вот это и называется поэзией.

Вот и сказал как-то Есенин, что «без скандальной славы так всю жизнь и проживешь Пастернаком»... Золотоголовый деревенский мальчик Сереженька отлично понимал в построении имиджа и раскручивании брэнда. Он природно был очень умный молодой человек от земли на самом деле. Это к тому, что внешне примитивная и традиционная поэзия Есенина в своих нескольких лучших образцах — это истинная поэзия.

Потому что. Нам придется сейчас решать вопрос, что такое поэзия вообще, и чем надуманное отличается от ненадуманного.

Так вот, дамы и господа. С тех пор, как Бродский уехал в Америку, написал открытое письмо Брежневу, и в априори — знакомство с Ахматовой, ссылки совет-

ской властью за тунеядство, разных своих бедствий, — был объявлен «Большой Бертой» русской поэзии: но уж как он получил Нобелевскую премию, то все — от винта. После Бродского идут только Лев Толстой и Шекспир. Вот в эту эпоху нам — здесь и сейчас — придется решительно пересмотреть какие-то критерии: что есть поэзия и что есть нет.

Потому — что. Существует понятие версификации. Существует понятие ремесла — так же, как могут существовать изощренные музыкальные гаммы для развития пальцев, для беглости пальцев, для изощренности слуха, для нарабатывания техники, для того, чтобы предьявить слушателям и судьям, какой виртуозности в своем мастерстве достигает, например, пианист (коли это по клавишам на фортепиано, ну, удобнее себе представлять). Существует другая музыка — очень примитивная мелодически, состоящая из небольшого количества нот, которая, однако же, живет и живет десятилетиями и веками и поет в душе народа. Она настолько уступает серьезным симфониям! Теперь смотрите. В чем же суть музыки: в изощренных гаммах — или в мелодии, которую человек поет себе в разных душевных случаях?

Техника — лишь средство для звучания, от которого рыдает и ликует душа.

Так вот. Главное в поэзии — это звучащий нерв, это слеза души, это, так сказать, вербальное отображение твоей психической сущности. Вот это, адекватное вербальное отображение психической сущности человека, сплошь и рядом не имеет ничего общего со словесной изощренностью. И когда я слышу, что, скажем, стихи Пастернака «Гул затих, я вышел на подмости, прислонясь к дверному косяку...», если это великие стихи, значит, я вообще по ошибке разговариваю в частности здесь и сейчас, ничего не понимая в поэзии.

Видите ли в чем дело. В советской России жил-был великий и самый народный из всех поэтов России за тысячу лет ее существования — Владимир Высоцкий. Владимир Высоцкий вернул поэзию к ее исконным истокам. Это: поэт пишет стихи сам, и сам исполняет их, на нехитрую мелодию, под собственный аккомпанемент. И суммарный эффект — текста, мелодии, голоса, нехитрого аккомпанемента — таков, что ничто более, произносимое словами, с этим эффектом сравниться не может!

Поэзия — это не то, что сложно сконструировано из слов. Поэзия — это то, что невозможно прервать, когда звучит оно.

Вот уже много лет, десятилетия пошли, как нет Высоцкого. И тем не менее равного явления в русской литературе просто никогда не было. Если сегодня взять даже только тексты Высоцкого, напечатанные, и читать их глазами — без его голоса, без гитарного аккомпанемента, — то ты вдруг видишь, насколько это хорошие стихи. Насколько точно стоят слова, и насколько плотно и прочно они проколочены одно к другому. Внешне — никакой изощренности нет.

Так вот. Изощренность и поэзия — это не одно и то же. Версификация и стихи — это не одно и то же.

Поэтому. Когда Бродский в 65-м, помнится, году, в городе Ленинграде, написал свое бесспорно лучшее стихотворение «Пилигримы», которое перепечатывали машинистки и секретарши, и передавали друг другу слепые пятые копии, — это стихи. Когда Бродский начинает читать в Америке свои стансы на древнеримские мотивы — это вообще никакие не стихи: это то, что называется литературщина, а литературщина — это когда автор, не имея в общем никакого представления о том, о чем он пишет, почерпнул всю информацию об

этом из книг, дает перепевы мотивов этих самых книг, в том самом каноне, который он вычитал из книг, просто своими словами и, строго говоря, неизвестно зачем. Это можно прозой изложить, можно первоисточники прочитать, можно сделать иначе, это никак не цепляет. И когда Бродский, подражая вроде бы всем понятно, но намеренно, державинской оде «На смерть Суворова», пишет типа оды на смерть Жукова. Это вообще никакие не стихи. Это литературный экзерсис, непонятно зачем существующий. И, конечно, рядом никогда не лежавший с текстом, допустим, вполне советской даже агитационной песни «Вставай, страна огромная». Разного класса поэтические произведения.

В этом отношении, я думаю, что необыкновенно обидно должно быть большим, очень талантливым, очень мощным, просто хорошим советским русским поэтам: Вознесенскому и Евтушенко, когда они оказались в тени нобелепремиеносного Бродского. Понятно, что это своего рода компенсация. Они были в Советском Союзе все-таки в славе, в фаворе, огромные тиражи и т.д. Если пострадали, но не сильно, пострадали не до смерти, это только им славы в глазах народа прибавило. А Бродский был бедным, гонимым, — а вот теперь он великий, а они менее великие. Но, пожалуй, они гораздо лучшие поэты. Это очень просто доказать, если взять тексты.

Это относится не только к Бродскому. Понимаете, если взять Высоцкие тексты, то еще одна вещь понятна. Что над одними хорошими фильмами люди не плачут, а над индийскими мелодрамами, допустим, многие люди плакали. Ну, это относилось к таким все-таки эстетически неразвитым людям, — вот где-то в глубинке, в деревне, смотрели: чисто, красиво, вот сердце разрывается: любовь, смерть, — плачут. Но всякие там

серьезные кинокритики, конечно, не плакали. — Если мы возьмем стихи Высоцкого, это именно стихи — никакие это не песни. Песня это вещь другая — канон другой. Кто не понимает, просто в другой раз смогу рассказать, сейчас некогда. Это — стихи, которые поэт выпевает, не поет — выпевает. То вот. Эти стихи до сих пор выбивают невольные слезы из людей самого разного образовательного и интеллектуального уровня. Отнюдь не только из уроков, которые сидят в лагерях, или водил, которые гоняют МАЗы, или еще какая-то ерунда. Нет. Потому что эстетически у Высоцкого совершенно все в порядке. И никаких фальшивых нот у него нет. А это лишь одно из его многих достоинств.

Уверяю вас: пройдет время, и эта фигура, — трудно сказать, через 30 лет или через 130, — в русской литературе будет равновелика Пушкину; или совсем близко к тому. И, конечно, гораздо крупнее Пастернака или Бродского, которые совершенно сядут вот туда вот вниз, как, условно говоря, протокольные фигуры, но нереальные, неживые.

Это нужно понимать, честное слово, вы послушайте, что народ поет. Народ он не дурак, понимаете. Поэзия, она ведь оттуда возникает все-таки — из души народной, и выражается словами.

И поэтому народ благополучно читает очень значительного русского советского писателя Валентина Пикуля, о котором критика просто не говорила. Валентин Пикуль вспахал огромный пласт, — если говорить чисто об истории, то он точно вспахал историю не меньше чем Дюма. Хотя Дюма был на сто лет раньше, и литературу тогда почитали больше, и вообще-то он написал «Трех мушкетеров». Таких книг, как «Три мушкетера» или «Граф Монте-Кристо» у Пикуля, конечно, не было. Но у него были другие, порой тоже очень не-

плохие книги. Многие из них с длиннотами, многие из них с откровенным подтасовыванием и враньем, но — это значительная фигура. Это людям приятно читать, они этого хотят, и это не дешежка.

Понимаете, время — неплохой критик, и неплохой отсеиватель. Без фигуры Пикуля советской литературы не существует.

Как не существует ее без гигантских фигур великих русских писателей — братьев Стругацких. Все уже забыли, кто такой Юрий Трифонов — гигант советского реализма; уже забыли, кто такой Тендряков; уже плохо знают, кто такой Белов; удивляются, услышав, что Распутин еще жив. Это не потому что я имею что-то против Распутина, нет, ни в коем случае. Это потому, что официальная табель о рангах даже для людей, далеких от официозной критики, эта официальная табель о рангах с реальной не имеет ничего общего. Потому что Стругацкие, которые писали очень просто и очень смачно, были мудрыми и писателями и блестящими стилистами.

А стилист, мы возвращаемся, — это не тот, кто наворачивает изощренные слова, нет. Стилль — это резко повышенная энергетика фразы, возникающая вследствие того, что слова, составленные внешне обычным грамматическим образом, на самом деле составлены образом глубоко специальным. Будучи в обычном языке далеко разнесенными друг от друга — здесь они составляются в новые комбинации. И на взгляд неизощренного, неискушенного читателя — мастер стиля пишет вполне обычным языком... «Ну, чего-то там»...

Ну почитайте бунинское «Легкое дыхание» — ну и чего? ну и фразы все вполне обычны, и нет там никаких изысков. Разве можно сравнить бунинский рассказ «Легкое дыхание» с тем, как писал Платонов. Ничего

общего. Но читаешь — и у тебя вот какая-то кристальная вода, какой-то горный воздух, пахнувший какими-то горными травами. Чтобы писать так, нужно быть гением стиля.

Или возьмите такой внешне примитивный, на уровне записи в записной книжке, рассказ Бабеля из «Кон-армии»: «Прищепка». Одна страница. И фразы короткие, и все просто. Вам придется долго-долго работать, чтобы написать такую страницу! Бабель тоже долго работал. А внешне все просто. Наворачивать кружева, я повторяю, не сложно.

Так вот. Стругацкие имели талант писать вроде бы необыкновенно просто — и очень чисто. И в этом присутствовал высший шик и признак высшего мастерства. Фразы, которые вдруг приятно повторять. «Ну, в общем, мощные бедра». Или: «Капля пота, гадко щекоча, сползала по спине дона Руматы». И фраз таких очень много! «Ну и деревня. Сроду не видал я таких деревень. Гнили они здесь тысячу лет, и еще бы тысячу лет гнили, если б не господин герцог».

Разумеется, нет возможности в этой и так затянувшейся речи перечислять все содержимое полок советской литературы в целой библиотеке. И хотелось бы упомянуть только еще об одном человеке, об одном из выдающихся, интереснейших, лучших русских писателей XX века, который вообще как будто вычеркнут и никуда не входит.

Этого человека звали Морис Симашко. А на самом деле его звали Морис Давидович Шамис. Родом он из Одессы. Отец его был еврей, мать его была немка, культура его родная — русская. В войну он служил в советских оккупационных войсках в Иране, по специальности — востоковед. По профессии он был журналистом. После Второй мировой войны осел он в Средней Азии,

жил он в основном в городе Алма-Ата, столице советского Казахстана.

Первую свою повесть он написал в конце 50-х, когда все было легко и просто. Было это об установлении Советской власти в Средней Азии, не было там ничего особенного. Кроме одного — написана она была очень хорошо: твердой рукой, хорошим языком.

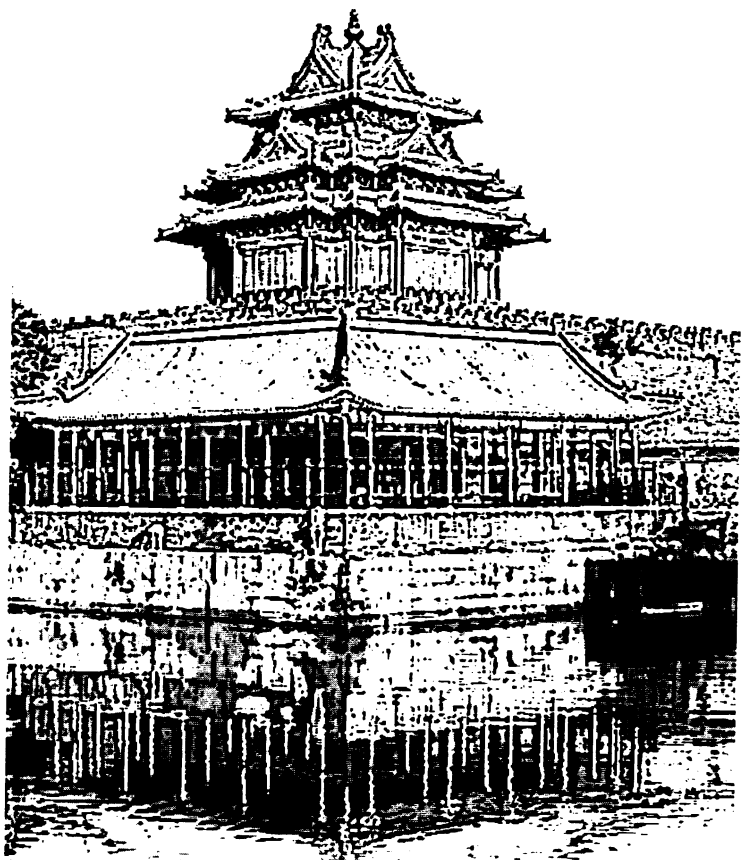
А уже в 60-е годы, в конце, и в самом начале 70-х он написал несколько гениальных вещей. Я повторяю — гениальных вещей. А в частности. Это роман «Маздак» — якобы о восстании маздакитов в 6 веке нашей эры, в Эраншахре, во времена Сасанидов. А на самом деле — это вообще про революцию. Про советскую революцию, про становление Советской власти, про борьбу и перерождение революционеров. В те времена такая книга появиться в общем не могла, но цензоры и редакторы было достаточно тупы, чтобы не видеть.

А потом он написал непревзойденную по мастерству и стилю повесть «Емшан», где вскрывал всю технологию и сущность деспотической власти, когда деспот сам страдает, и сделать другого нельзя... Это о султানে Бейбарсе, мамлюке, — первом из речной династии Бахрейн.

А потом он написал роман «Искушение дабира». Условно — материал средневекового Среднего Востока, а на самом деле, опять же: крушение тоталитарного государства, которое создает благонамеренный и идеально умный человек. И написано это по законам очень короткой прозы. Написано это алмазным резцом! Вот кому попадет, прочитайте — не пожалеете. Морис Симашко звали его.

И на этом можно кончить, наверное, сегодня обзор необыкновенно пестрой, богатой, разнообразной и трагичной советской литературы, история которой про-

должает изменяться на наших глазах, и будет еще долго изменяться, пока вот этот вулкан, оседающий в пучину моря, не примет окончательно вид малого количества отвердевших рифов, которые торчат над водой.



*Лекция,
прочитанная в университете Пекина,
Китай, в 2006 г.*



СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

М так. Говоря о сегодняшней русской литературе, нужно, во-первых, прикинуть и определить, с чего она началась. Потому что в перестроечный период это была еще не сегодняшняя русская литература. Перестроечный период характеризовался тем, что вытащили все из закромов, из всех амбаров и сусеков — и стали гнать: мемуары белогвардейцев, лагерные воспоминания, всю «чернуху», весь модернизм, не похожий на социалистический реализм, который единственно раньше допускался.

И в это время были гигантские, небывалые в мировой истории тиражи газет, а главное — толстых журналов: «Новый мир» — 2 миллиона, «Знамя» — 1 миллион, «Юность» — 5 миллионов. Это было просто что-то совершенно небывалое.

В это время стали падать и исчезать некоторые авторитеты. Потому что, скажем. Говорили все за десять, за пятнадцать лет до этого: какой прекрасный писа-

тель Валентин Распутин. Какая замечательная повесть «Живи и помни»! Валентин Распутин высказал не полностью демократические западно-свободолюбивые взгляды — и был немножечко отодвинут, и стали о нем говорить меньше. Бондарев, который официально — главный писатель о войне («Горячий снег» и т.д.), тоже получил наклейку реакционера.

Оно не все было так гладко! Демократы, которых так долго топтали, ревниво вышли в первые ряды. А «деревенщики» и народники наоборот, потеснились. А вытащили товарищей Гроссмана, Зайцева, Ремизова, Пильняка. Ну, Александр Исаевич Солженицын — это был просто гигант, утес, глыба, матерый человечище: кого рядом поставить? Он бы и не позволил никого рядом поставить.

А потом случился 91-й год с распадом Советского Союза. А где нет Советского Союза — там естественным порядком нет и советской литературы.

Это бы еще полбеды. Вместе с советской литературой, совершенно все ухнуло вместе с этой надстройкой, ухнул базис. У граждан исчезли деньги...

Это была знаменитая монетарная реформа, которая связывается в основном с именем Гайдара. Реформа Гайдара очень сильно, просто-таки колхозным комбайном, подкосила советско-русскую литературу. Потому что произошло страшное: не до жиру — быть бы живу.

В течение 92 года тиражи толстых журналов упали раз где-нибудь в 15. Пройдет еще пара лет — и они упадут в 100, в 200 раз! Журнал «Юность» (5 миллионов экземпляров!) — вообще исчезнет. Журнал «Новый мир» (2 миллиона экземпляров!) — будет натягивать тысяч 6–7. А остальные еще немножко поменьше. Толстые журналы превратятся в какие-то виртуальные издания, которые вроде бы есть — а вроде бы нет.

Но самый страшный удар получили маститые советские писатели, которые стали просто русскими писателями. Потому что накрылись сами издательства. Издательства перестали получать бесконечные государственные деньги и верстать планы на 5—7 лет вперед. Это называлось хозрасчет. Это называлось рынок. Рыночная экономика: давай, своди концы с концами. Вот, значит, советские издатели держали в руках свои концы, и свести их не могли никак. Потому что не получалось ничего. Потому что раньше книги маститых могли издаваться гигантскими тиражами — а потом уходить в макулатуру, это никак никого не волновало. Но сейчас их невозможно было продать — а следовательно, не на что было жить.

И когда лауреат Ленинской премии, Герой социалистического труда, знатный поэт Советского Союза Егор Исаев обнаруживает, что ему не на что жить: потому что сбережения сгорели и превратились в какие-то ничтожные деньги на килограмм колбасы, а печатать никто не собирается; а гонорары близки к астрономическому нулю, вот к холоду Мирового пространства. Егор стал на своей дачке под Москвой просто разводить курей, пытаясь прожить этим. И больше он стихов не писал. Можно по-разному относиться к его поэтическому таланту. Может быть, ему лучше было с молодости сделаться знатным советским куроводом. Но так или иначе, его судьбу разделили решительно многие.

И вот здесь и стала возникать, на этих обломках, на этом пепелище, современная русская литература.

Некоторые высказывают точку зрения, что Россия — родина африканского слона. Но серьезные биологи думают об этом немного иначе. Значит. Сначала была древняя египетская литература. Литература Двуречья. Литература индийская, литература древнегрече-

ская, древнееврейская, древнеперсидская, древнеримская. Потом стала возникать литература Средневековья. И тогда, когда у них там было уже среднее Средневековье, идущее в сторону позднего Средневековья, у нас написали, значит, «Слово о полку Игореве».

Вот и сейчас. До того, как стало появляться что-то свое, отечественное, издатели — новые, молодые, коммерческие — забивали все дыры совершенно простыми вещами. Раньше американские «дюдики» было нельзя; американские триллеры, в общем, было нельзя; американская фантастика в очень ограниченных количествах. И вот тут-то все это пошло в неограниченных количествах. И тогда мы узнали, что такое Рекс Стаут и Дэшил Хэммет. Ну, Чейза издавали уже давно, правда он не американец, а англичанин, но не важно... У нас шел вал исключительно американской переводной литературы по разрядам: триллер, детектив, фантастика.

И когда русские писатели приходили в издательство и говорили: ну ребята, а может, мы тоже что-нибудь?.. ну, чтобы напечатать? — издатели говорили: а вы знаете... вы вот напишите что-нибудь такое, ну, якобы американское — и тогда мы это издадим! Ну, потому что вас никто не купит. Знаете, как всегда: народ — он дурак, читатель — дурак, ну что мы можем поделаться? нам же тоже надо детей кормить. Так что — пишите американское!

И действительно, ряд писателей написал что-то такое псевдоамериканское...

И должен вам сказать, это просто получилось, просто случилось так, что в чем-то в юмористическом смысле меня всегда привлекал один из совершенно второразрядных, второго ряда героев «Войны и мира», полковник Берг, за которого потом вышла замуж Вера Ростова. Берг по любому поводу радостно и озабоченно

говорил: «Вот я вам про себя расскажу»... Так вот. Получилось так, что в 1993 году, когда везде стояли разбитые телефонные будки с вырванными трубками, когда грязь была на улицах, когда вдоль улиц стояли самодельные фанерные лотки, где торговали водкой, — если бы ее американцы когда-то разбрызгивали над Вьетнамом, то они бы выиграли войну, но, правда, были бы судимы за геноцид, — и продавали зубные щетки, зубную пасту, какие-то удивительные вещи. И вот в этом 1993 году так, повторяюсь, случилось, я кончил книжку «Легенды Невского проспекта», которую писал около 2 лет.

Поскольку я всегда имел в характере перпендикуляр, и мне с детства легла на душу старая латиноамериканская поговорка: «Если тебе дадут линованную бумагу — пиши поперек», — то в озверении от всего этого вала чернухи и безнадежности мне захотелось написать вещи, облегченные для чтения, смешные, радостные, веселые, забавные, увлекательные, — а кроме того, было жаль уходящую натуру, вот этот вот Советский Союз, который был — и развалился и исчезает сейчас на глазах. (Да: это тяжелый вздох...)

Значит. Когда я окончил «Легенды Невского проспекта», я пошел по издательствам. В издательствах мне говорили то, что вы слышали две минуты назад. Что если б я написал что-то американское, что если бы это был триллер, что никто не интересуется современной русской литературой, а уж хорошей вообще не интересуются. Мне отливали ведра комплиментов и говорили, что именно поэтому у меня все и не пройдет. И приводили в пример ряд других русских писателей, которые точно так же ходили по издательствам, и тоже говорили, что купит народ книги у них, а вот им тоже дали от ворот поворот, потому что не купят.

В результате, выбив из одной милой организации грант в 500 долларов, я издал эти самые «Легенды Невского проспекта» тиражом 500 штук, и приехал в 93-м на Московскую книжную выставку-ярмарку, уверенный, что вот сейчас я раздам двумстам издателям двести экземпляров, а всю осень буду заниматься просто отсортировыванием предложений и выберу из них лучшее. Предложений было примерно ноль целых пять десятых. Издательство «Вагриус» сказала, что оно заинтересовалось, но хотело бы составить сборник из самых разных моих вещей. Но все-таки мы заключили договор с «Вагриусом».

И тут один мой знакомый, когда-то писатель-фантаст, который пристроился редактором в одно коммерческое издательство, издающее книги типа «Крутой малыш катался с горки», «Кровавая жатва», «Громящий кулак», «Возвращение безумного Бешеного» и т.д., звонит мне и говорит: «Слушай, у тебя была ж такая книжка про Звягина, который не то доктор, не то майор. Я здесь поговорил, да, (он в общем нормальный пацан — издатель, ему 25 лет, он челноком был, сникерсами торговал), может подъедешь, и мы, вот, поговорим».

Мы поговорили. Издатель настаивал на том, чтобы это издавалось как-нибудь круто, вот не как было изначально: «Дайте рецепт, доктор». Что значит доктор? Он майором был? Был. Вот пускай называется «Крутой майор» или «Приключения крутого майора». Ну страшное такое название. «Матросский летучий смертельный международный отряд убойного гнева», как издевался когда-то пролетарский писатель Лавренев.

И в результате книжка вышла в самом начале 94-го года под заголовком «Приключения майора Звягина». По-моему, это была первая русская книжка, которая в январе-феврале 94 года постояла сколько-то недель в топ-

десятке «Книжного обозрения» и др. Причем компания была безумная, например: 4-я позиция — Агата Кристи «Десять негрятят», 6-я позиция — Д. Хэммет «Кровавая жатва», 5-я позиция — М. Веллер «Приключения майора Звягина». Я, конечно, веселился страшно. Но мне заплатили несколько тысяч долларов! А книжка пошла!..

Я нашел издателя, который издал «Легенды Невского проспекта». И они стали улетать... И...

Его звали Стефан Цвейг, он написал книгу «Звездные часы человечества». Когда-то она была страшно модной. Так вот, на Московской книжной ярмарке 95-го года я был самым издаваемым и преуспевающим российским писателем. У меня было представлено 10 изданий от 4 издательств. У меня просто-таки все, кто мог — брали интервью, а я стучал по деревянному, думая: пускай это продлится сколько только можно.

И вот приблизительно, ну, чуть позднее, с конца 96-го — с начала 97 года, процесс как-то стал налаживаться: люди немножко оклемались, немножко приспособились к этой жизни, немножко стали зарабатывать деньги и возникли новые рабочие места.

Но до этого, в 95-м году, в России были два, условно говоря, коммерческих писателя, — сегодня полузабытых, а тогда известных. Это уже была, хотите думайте плохая, хотите думайте неплохая, но — современная русская литература. Одного из них звали Виктор Доценко, и сейчас так зовут. И он выкинул сначала книгу, по-моему, «31-го уничтожить», а потом серию про Бешеного: «Бешеный», «Приход Бешеного», «Возвращение Бешеного», «Мсть Бешеного»... Ну, высоколбый читатель на эти книги не обращал внимания, зато торговцы обращали внимание огромное. И Доценко у нас был первым таким «слоном», мощным, боевым, коммерческой русской литературы 90-х годов.

Но он был больше в столицах; а по периферии шел новый автор — по фамилии Шитов. Родом он был из Краснодарского, помнится, края. Подполковник МВД, кажется отставной. И первый его бестселлер назывался «Собор без крестов». Да, по-моему, именно так. Мне давали читать его знакомые торговцы, и фразы там были серьезные. Он владел стилем. Одну фразу я помню до сих пор: «Он выпустил голубиц ее грудей из темницы бюстгальтера». Это был момент такого раскованного эротизма. И вот этим Шитовым торговцы очень активно торговали.

А теперь, возвращаясь к концу 96—97 года, мы обнаруживаем. Первое. Приход к широкому читателю писателя уже до этого состоявшегося, в чем-то элитного, в чем-то хорошего, в чем-то просто модного, — Виктора Пелевина. Которого благополучно издатели точно так же гоняли в 93-м году, говоря, что ну что-то он даже согласен без гонорара?.. ну что он там про свои переводы за границей... ну «не катит» у нас русская литература, «не катит» хорошее, мы так его любим!.. — но пускай он идет своей дорогой. И вот: его стали издавать, и его стали покупать, и его стали читать, и с его известностью и успехом образовалось все в порядке.

А второй человек был в чем-то еще характернее. Она тоже была подполковником милиции. Помните Шитова? Но она была столичным подполковником милиции. Ее звали Марина Алексеева, и она стала Александрой Марининой. И она стала печатать свои детективы. И ее подхватило издательство, и выкинуло бессмертный слоган в телевидение: «Писатель, которого ждали!» (Я почувствовал укол нормальной ревности, потому что за полгода до этого у меня вышел роман «Самовар», на котором был слоган: «Книга, которую ждали!») Так или иначе, чего ждали, того и дождались. Маринина имела

обвальным успех. Ее хорошо пропиарило издательство «ЭКСМО», она была упакована у Ворошилова в передаче — и не «Следствие ведут знатоки», а что знатоки делают, зарабатывают деньги своим собственным умом: «Что? Где? Когда?» и почему? и т.д. Она была в других телепередачах, она очень тактично, мягко достаточно, достойно и скромно держалась. У нее вышло собрание сочинений: какое-то красненькое, а второе собрание сочинений — голубенькое, а третье — какое-то желтенькое. И в каждом книг минимум по двадцать!

И вдруг народ стал понимать пишуший, что в сущности писательством можно зарабатывать деньги!

И вот сегодня одно из главных течений современной русской литературы — это дамский детектив. Если хотите, женский детектив, женский триллер. Потому что следом за Марининой появились соответствующим образом: Полина Дашкова (псевдоним также); а затем появилась Татьяна Полякова; а затем появилась Татьяна Устинова; а также, ну, это еще попроще, Юлия Шилова. Если Юлию Шилову можно назвать в чем-то низкопробным чтивом для незатейливых читательниц, — то Дашкова, наоборот, это совершенно приличные романы. И наш русский женский детектив в принципе, представляется мне, стоит классом выше западного, то есть английского, немецкого, французского, американского, женского детектива. То есть на самом деле это не детектив: это бытовой роман, он же психологический, он же семейный, он же любовный, он же социальный, — нормальный реалистический роман, для большей увлекательности натянутый на детективный каркас. И наши дамы очень неплохо овладели этим ремеслом. Это направление первое.

Поскольку свято место всегда очень быстро затаптывается набежавшей толпой, то тут же подоспели и мужчины и стали лудить тут же детективы и трилле-

ры. Это было все вполне интересно. Возникли какие-то анонимные бригады негров, например длинная серия книг под безобразным названием «Я — вор». Вот такая примитивная романтика дешевой «малины» в изображении дешевого писателя серии «Я — вор», а автор Евгений Сухов. Вернее, писалось даже Евг. Сухов. Я лично прочитал одну книгу из этой серии. Это чудовищно! То есть видно, как нанятые студенты филологического факультета, или журфака, или литинститута за несколько сотен долларов, гогоча, плюясь, попивая пиво, пишут всю эту страшную фигню. Ну здесь нет предмета серьезного разговора.

А вот такой автор, как полковник милиции Чингиз Абдулаев — это совершенно реальная фигура, и книги его читают, но, скажем так, конечно, не самые искусственные и требовательные читатели.

К следующему коммерческому направлению современной русской литературы совершенно естественно необходимо отнести фантастику. Фантастика, понимаете ли, при советской власти была в Советском Союзе достаточно в загоне. Мало ли что они там себе навьдумают, эти фантасты! Понимаете, ну у нас был, скажем так, несколько не тот политический строй, что сейчас. И писателями руководили, писателей бдительно учили, как надо быть. И только государственное руководство имело право предсказывать будущее — но ни в коем случае не какие-то писатели! Более того — среди них встречались просто беспартийные люди, с сомнительными моментами биографии!

Таким образом, к 1992–1993 году фантастика была, в общем-то, вычищена. Из старых могучих китов советской фантастики оставались только Стругацкие, но они уже были немолоды, они уже хворали, их лучший период все-таки прошел. И тогда, значит, у нас начали

появляться и издаваться очень активно такие бывшие ранее писатели, как Михаил Успенский, — прекрасный, серьезный литератор. А вдруг появилась откуда-то Мария Семенова с романом, который стал бестселлером — «Волкодав». И по этому роману уже много лет делается фильм, и может быть, он будет сделан, или даже сделан сейчас. А затем появился один из самых популярных и издаваемых авторов российского книжного рынка и вообще русскоязычного — Сергей Лукьяненко.

Ну, что касается взглядов на литературу Сергея Лукьяненко, то этих взглядов как минимум два. Одни полагают, что это один из главных писателей современности — и очень актуальный. И очень интересный, того же класса, скажем, что Стругацкие, то есть очень высокого класса. Другие полагают, что все это для подростков, у которых не самый высокий коэффициент интеллекта, и читать Лукьяненко все-таки невозможно. Тем не менее, у него очень много читателей.

И по нему был сделан фильм, ставший огромной премьерой, просто событием в российской культурной жизни. Потому что. По роману Лукьяненко «Ночной дозор» (не путайте, конечно, с известной одноименной картиной Рембрандта ван Рейна) был снят фильм. И фильм прокатился с оглушающей рекламой и большим успехом. И фильм был продан в Голливуд. А у нас некоторые полагают, что продажа в Голливуд есть последний эталон качества. Раз что-то продано в Голливуд — то, значит, очень хорошо, а и куда еще лучше.

Так или иначе, названные мною, скажем, Михаил Успенский, Мария Семенова и Сергей Лукьяненко — пожалуй, самые яркие представители сегодняшней фантастики в русской литературе.

И вот уже возвратимся сегодня всего на несколько лет назад. Устоялась было русская литература. И из-

давали уже ряд писателей, и было что читать, и цены на книги ползли вверх, и доходы граждан ползли вверх. Но, понимаете ли, какая история — в 98-м году в Москве произошел дефолт. В основном этот дефолт имел отрицательные последствия: те, что у массы людей сгорели деньги, были экономические трудности... Но имел дефолт и положительные следствия — потому что рубль измельчал в несколько раз, и тогда многие товары опять стало выгоднее производить в своей стране, в России, чем покупать за рубежом.

Одновременно у издателей оказались к сентябрю 98 года омертвлены очень большие деньги. Ярмарка осенняя книжная — это событие! С этого начинается весь книжный год, с сентября. Значит, книги нужно было продавать, чтобы получить хоть какие-то деньги для оборота. Цены на книги в валютном исчислении относительно доллара, фунта и т.д. сильно упали — а доходы читателей упали еще больше. Из всех развлечений для многих читателей оставалось только чтение. Если можно было купить книжку нормальную, хорошую, доллара за полтора, то это было для людей уже подъемно. Они платили полтора доллара и имели, допустим, на три доллара удовольствие и развлечение.

И вот тут, после этого страшного удара 98-го года, опять стало подниматься российское книгоиздательство. И если раньше книгоиздатель интересовался только огромными тиражами и, скажем так, многократными прибылями (10% прибыли — это все для глупых америкосов; 100% прибыли, которая кажется кому-то там, серьезным бизнесменам на Западе, венцом мечтаний, — нет, для издателей российских 97-го года это далеко не был предел. Вот 200–300% прибыли — о! вот это понимаете), а тут надо было выживать. Издатели стали забивать все щели в рынке: издавать все книги,

которые только могли оправдаться в продаже. Потому что даже тираж в 3—4 тысячи в российских масштабах оправдывает себя и приносит хоть какую-то прибыль.

Если вы полистаете российские книгоиздательские журналы, то там издатели объясняют, что, конечно, даже при тираже 5 тысяч экземпляров прибыль равна нулю, и это чисто благотворительная акция. Но это, вы знаете, это лукавство. Все бизнесмены жалуются на бедность, но существует старая американская поговорка: «После рукопожатия бизнесмена пересчитай, сколько пальцев у тебя осталось на руке». Таким образом, даже 2—3 тысячи экземпляров позволяют издателю что-то заработать.

И наступил золотой час российского книгоиздательства. Когда ты заходишь в книжный магазин — и можешь вот прямо так купить все! Ты можешь купить классическую философию и античную философию. Ты можешь купить русскую классику и средневековую европейскую классику. Ты можешь купить современный низкопробный любовный роман, и можешь купить роскошно изданное собрание сочинений Шекспира. Ты можешь купить очень хорошо изданные альбомы по искусству, и можешь купить очень дешевые порнографические романы. Издается все! Только покупай.

И вот в этой обстановке, следует заметить, что издательство, которое самым первым развернулось лицом к современному российскому писателю, называется «Вагриус». Надо сказать, что еще в начале 90-х «Вагриус» просто-таки сам звонил российским писателям, предлагая им прийти и принести рукопись, и он заплатит. И вы знаете, «Вагриус» действительно никогда никого не обманул. Он действительно платил. Другое дело, сколько он платил. Некоторые, а может быть даже многие, считают, что «Вагриус» платил не очень

много. И даже бывали случаи, когда писатели уходили из «Вагриуса», ругаясь табуированными словами. Но, тем не менее, «Вагриус» заключал договора, и платил гонорары, и издавал в массовом порядке — единственный из всех — российских авторов. И многим из них он просто помог выжить.

И вот этот самый «Вагриус» кроме художественной литературы, кроме беллетристики, стал издавать разнообразные мемуары. И здесь мы должны сказать о том, что литература и беллетристика (французское — *belles-lettres*) — это не одно и то же. Потому что беллетристика (она же английская и американская *fiction*) — это лишь один из родов литературы; но не более чем. Потому — что. Если мы вернемся опять же к той самой середине 90-х, когда очень трудно было найти на полке российского автора, и все только начиналось, — вдруг стала пользоваться широкой известностью невесть откуда появившаяся книга автора Андрея Константинова «Бандитский Петербург».

Было сказано в аннотации, что Андрей Константинов — это ленинградский журналист, что он окончил восточный факультет, отделение арабской филологии, Ленинградского университета. Но почему «Бандитский Петербург»? Вопросов возникало очень много. Первое — откуда он все это знает? Второе — а почему же бандиты эти, страшные люди, которые занимаются стрельбой по живым мишеням, не сделали ему ничего плохого? Третье — начали распространяться слухи, что наоборот — бандиты сами просят его написать о них тоже в эту книгу, потому что они тоже люди, им тоже хочется славы. Так или иначе, эта книга появилась. И Андрей Константинов стал широко известен. И в настоящее время это один из самых известных российских авторов, по книгам которого снято большое

количество сериалов и кинофильмов. При этом сам о себе он предпочитает как-то очень скромно, с таким скромным достоинством, говорить: «Ну, собственно, я не считаю себя писателем, я — журналист». Кстати, «Журналист» называется его первый известный роман.

Так вот. Кроме беллетристики вдруг стало появляться все чего ни попадя. Вдруг в том же «Вагриусе», о котором мы говорили только что, издали книгу первых лиц российского правительства периода главных реформ при Ельцине. Там в этом сборнике был представлен, помнится, Чубайс, Гайдар, Немцов, кто-то еще, я не помню. А потом разразился скандал. Потому что пронюхали журналисты о каких-то несусветно высоких гонорарах — то есть, скажем, каждому из них платили гонорара больше, чем прибыль от всей книги. Ну, потом в результате они отказались от гонораров. Потом вообще не вышла эта книга.

Но это к тому, что оказалось, — что людям мало сделать карьеру в политике! Оказалось, что людям мало сделать состояние в бизнесе. Еще им надо писать!

И вот эти, которые хотели писать еще книги, разделились на три части.

Часть первая — в свободное время, которого у них было, как правило, очень мало, и политики, и бизнесмены это весьма занятые люди, — вот эта часть сама писала книги. Иногда романы, иногда толстые романы. И у них неплохо получалось. И пример, наверное, самый яркий — один из известнейших еще совсем недавно топ-менеджеров в России, генеральный директор «ЛогоВАЗа», Юлий Дубов, который написал несколько лет назад роман «Большая пайка». И этот роман стал бестселлером, и выдержал несколько переизданий, и разошелся суммарным тиражом порядка 100 тыс. экземпляров, что очень много для России сегодня. И по нему был снят фильм с ведущими

ми российскими актерами. Ну, правда, потом он написал еще две книги, уже не будучи генеральным директором «ЛогоВАЗа», а писал он их, напротив, в городе Лондон. Однако в эти вещи углубляться мы не будем, потому что больше, по-моему, никто из холдинга или концерна Березовского книг не писал.

Второе направление в, так сказать, *непрофессиональной современной русской литературе* — это когда бизнесмены или политики свои книги надиктовывают. Иногда они надиктовывают специально имеющемуся для этого литсекретарю или литзаписчику, и в этом уж нет совершенно ничего особенного. Например, всемирно известные хрущевские мемуары: Никита Сергеевич наговаривал на магнитофон, а потом это расписывали. Более того, Черчилль, сэр Уинстон, герцог Мальборо, получил Нобелевскую премию по литературе — при том, что сам он, однако, пером к бумаге не прикасался, а диктовал все своему секретарю, вполне толковому человеку. Из биографии Черчилля я помню сейчас только одну фразу: «Работал Черчилль всегда быстро и продуктивно». Так что надиктовывать книги можно. Цезарь, говорят, тоже надиктовывал «Записки о галльской войне». А какая классика!

Третий же вариант — когда желающий стать писателем человек просто нанимает наемного писаку. Смотрит, что тот написал до сих пор, ставит ему задачу, предлагает ему гонорар от нескольких тысяч до нескольких десятков тысяч долларов. Понятно, что прозябающий журналист вам за 5 тысяч долларов напишет книгу, — а известный писатель, который вам нравится, если вы хотите его купить, может потребовать и 50 тысяч долларов за книгу.

И вот появляются книги с такими фамилиями. Стали вдруг писать воры, проститутки, мошенники, и во-

обще какие-то люди, что называется, романтических профессий. Вот этот поток тоже составляет часть сегодняшней литературы.

И. Говоря о современной русской литературе, (как, впрочем, и о любой другой), нельзя не сказать о литературе, которая порождается внутри *литературного процесса*. А литературный процесс и литература, как мы с вами понимаем, наверное, не совсем одно и то же. Скажем, есть литература премиальная. Здесь с нами нет сейчас доктора филологических наук, профессора, преподавателя Московского университета, Владимира Новикова, известного раньше советского, а теперь русского критика, который сказал однажды фразу, и фраза эта отчеканенной формулы: «Премии дают кому не жалко».

Что означает? Несколько известных писателей очень ревнуют друг друга к тому, что один из них получит премию, а остальные двое или пятеро не получат. И тогда они решают: дать эту премию кому-нибудь заведомо третьесортному, чтобы ему уже не завидовать, и, пожимая плечами, говорить друг другу: «Ну, разумеется, вы сами понимаете, какая фигня».

В этом отношении мы, Россия, отнюдь не являемся оригиналами. Когда в начале 90-х была учреждена премия «Русский букер» за лучший роман года, этот спектакль лучше было смотреть по телевизору в прямом эфире. То была эпоха сплошного прямого эфира. Телевизор давал с нескольких камер несколько ракурсов — в том числе крупными планами. И вот эту игру эмоций на читательских и писательских главных лицах наблюдать было очень интересно! В результате премию, на тот момент самую престижную российскую литературную премию «букер», — получил писатель, которого, строго говоря, в русской литературе нет и никогда

не было. Его зовут Марк Харитонов. Я не могу сказать вам, что он написал, потому что я не знаю этого. Когда объявили, вскрыв конвертик, что букеровскую премию получает Марк Харитонов, произошло такое движение удивления в воздухе и в зале. Но лично мне печальнее всего было смотреть на лицо глубоко мною уважаемого писателя, прекрасного писателя Владимира Маканина, который был в списке финалистов, и уж, конечно, «букер» если кому и давать, то нужно было ему. Что написал Марк Харитонов? Повторяю: я не знаю. От неожиданности Марк Харитонов заплакал. И чтобы удержать слезы на глазах, потому что плакать все-таки выглядело, видимо, немного неприличным и смешным, он, закидывая лицо высоко, чтобы удержать слезы под веками, стал почему-то читать Бродского. Почему неизвестно кто Марк Харитонов, получив букеровскую премию как прозаик, стал читать Бродского, плача при этом?.. — сказать никто не мог. Это, значит, о премиальной литературе.

Кроме премии «букер» за лучший роман (здесь вы можете просто войти в Интернет и посмотреть, кто ее получал. Это не сложно). Существует еще несколько премий. Например. Сравнительно не так давно учрежденная в Санкт-Петербурге премия «Национальный бестселлер». Я не могу вам сейчас назвать ни одного национального бестселлера, который получил бы эту премию. Вот книги, которые действительно разлетались, которые все хватали, о которых все говорили, — нет. Как правило, эту премию получали немного другие люди.

То есть: есть литература для какого-то внутреннего потребления. Но она существует! Вот книги, которые, скажем, в Америке выходят тиражом 20 тысяч экземпляров и читаются в университетских кампусах, пере-

водчиками, редакторами, преподавателями, и самими писателями и критиками, — вот 20 тысяч насыщающий тираж. В России такой тираж как правило — 5 тысяч экземпляров (3 маловато, 7 — уже предел), и эти книги читаются и рецензируются и передаются внутри сравнительно узкого круга, никак не выходя на широкую читательскую массу. Эта литература считается «элитной». Я не могу сказать, что она действительно всегда элитная, — потому что тогда, значит, и Библия не элитная, и Шекспир не элитный, и Булгаков не элитный.

А книгу должно быть читать сравнительно нетрудно. Сравнительно приятно. И главное — в сухом осадке должны быть положительные эмоции. Чего нет во всей сегодняшней не только русской, но всей западной также, так называемой серьезной литературе.

Но кроме литературы внутрилитературной, внутрипремиальной — еще одна черта, которая отличает российские премиальные книги от западных. Если книга получает Нобелевскую премию, или если книга получает Гонкуровскую премию во Франции, или Букеровскую премию в Англии, или еще что-то вроде Пулитцеровской премии в США, — ей гарантируются довольно широкие продажи. Потому что это знак качества, — значит, это надо читать и об этом надо говорить. В России этого нет. В России к книгам, получившим премию, относятся с некоторым недоверием, и во всяком случае вполне спокойно.

Если говорить о сегодняшних бестселлерах, о коммерческой литературе, и о сегодняшней элитарной литературе, коли мы заговорили, то. На рубеже 3-го тысячелетия в русской литературе появилась такая фигура, как Б. Акунин, он же Борис Акунин, он же Георгий Чхартишвили. Писатель московского местожительства, грузинского происхождения, литературной биографии,

бывший заместитель главного редактора прекрасного толстого журнала переводных вещей западных «Иностранной литературы», и автор совершеннейших бестселлеров про Эраста Фандорина — непобедимого сыщика.

Значит. Следует сказать, что в советскую эпоху большинству советских, то бишь российских читателей делать в жизни было нечего. Как шутил Жванецкий, это отдельная история, — «Ты собираешь велосипед хорошо — тебе 120, ты собираешь его плохо — тебе 120, не собираешь его никак — тебе 120». Какой смысл его собирать? Таким образом, граждане в среднем получали около 200 рублей, в среднем жили в малогабаритных трехкомнатных квартирах на 4–5-х или двухкомнатных квартирах на 3–4-х. В среднем работали 5 дней в неделю по 8 часов. Очень много было читателей умственного труда, которые очень часто на своей работе не делали ничего. Они сами нетвердо понимали, чем они занимаются. И чувства нужности своего труда, разумеется, у них не было. Они читали. Ну, читать — это поговорить, это престижно.

Но для того чтобы читать, надо покупать книги. Книги были дефицитом. В Советском Союзе все было дефицитом. Потому что напечатать деньги гораздо легче, чем напечатать книги или сделать колбасу. Это понятно. Значит. Если выходил такой элитарный автор, как Марсель Пруст, тиражом 100 000 экземпляров, и эта книга стоила 2 рубля, — то на черном рынке она стоила 5 номиналов: 10 рублей. (Именно за такие деньги я ее когда-то после заработков купил.) И все эти 100 000 экземпляров в приличных домах стояли на полках! А прочитано из них было от силы тысяч десять — потому что нет в России 100 000 человек, которым нужен Пруст! Зато есть миллион, которым

нужно поставить его на полки. Значит. Когда люди для себя читали какой-нибудь «дюдик», а для престижа из собственного самоуважения ставили на полки элитную литературу, — то невозможно было же разделить: что они читать хотят, а чего не хотят? Как что-то свежее появляется — так все хотят!

И тут вдруг стали издавать в середине 90-х все что угодно! И они не знали, чего хотеть... Естественно, стали читать меньше. Потому что нужно было зарабатывать деньги, потому что можно было развлечься как угодно. И оказалось, что вся эта интеллектуальная литература, этот отточенный бриллиантовый стиль, — все это им не очень нужно... И вызрела потребность в очень-очень простом авторе, совсем простом! На котором, однако, будет стоять знак качества — и читать его будет престижно, и уж никак не стыдно. Не какая-то «Кровавая жатва».

...Первые романы Бориса Акунина не пользовались ни малейшим успехом на книжном рынке. Они небольшого объема, они собирались иногда по два, иногда по три в одну книгу под одну обложку, выходили маленькими тиражами, и никто не обращал на них внимания. До тех пор, пока этим проектом не занялось издательство «Захаров». И тогда вышли отдельные тоненькие твердые глянцевые книжки. На этом пестром море развалов они были выдержаны очень строго: в черно-серой гамме. Все это было эстетизировано под 19 век, это было очень грамотно оформлено. И народ это стал читать.

И была очень грамотно организована кампания критики, где было сказано, что: с одной стороны, это вроде бы и исторические триллеры — а с другой стороны, это одновременно литературная игра, изящные ребусы, прекрасный язык, острые сюжеты и все при-

знаки «большой литературы». Огромная масса интеллигентных читателей просто хлынула на Акунина, потому что действительно, читать его было очень легко. Был какой-то сюжет, и было интересно. Думать не надо было ни о чем. И все это очень мило. И объявили, что — большая литература. Хотя верили этому не все, и сейчас не все верят.

Если вдруг случится так, что кто-нибудь из слушающих меня помнит пьесу Горького «На дне», — сто лет назад это была великая пьеса, на гонорары от нее Горький лет пять содержал всю российскую партию большевиков! — так вот, если кто-то помнит пьесу Горького «На дне»: там есть девушка Настя, которая рассказывает, что она читала прекрасную книжку: Там главный герой такой не то граф, в общем, очень хороший господинчик, он ходит в жилете, в лаковых башмаках, он красивый, изящный, он всех побеждает и его зовут Эраст. Я думаю, что Акунин имел в виду вот этого самого Эраста в своей пародии на литературу 19 века. Для меня лично, я никому не смею навязывать свои вкусы, романы Акунина о Фандорине напоминают конфету-пустышку. Она похожа-то похожа, но если все-таки развернуть — не надо ее лучше разворачивать; хотя, конечно, можно полизать бумажку.

Другое же направление — совершенно некоммерческое. Напротив, полностью элитное. И такой незаурядный автор, как Владимир Сорокин.

В английском, еще вернее, в американском языке, есть такое понятие, как *dirty fiction* — «грязная беллетристика». Вот написанное Сорокиным совершенно подпадает под это определение. То есть Сорокин взламывает табу — и там могут быть и убийства, садизм, садистско-сексуально-фекальные фантазии, какие-то чудовищные сцены, и т.д. и т.п. Все это написано до-

статочно простым, достаточно читаемым языком. Весь смак в том, что взламывается очередное табу. То есть: на коммунистическом субботнике люди соревнуются, кто громче пукнет. И все это описывается с полным уважением. Или: ученик ест дерьмо своего учителя в знак преклонения перед ним и чтобы стать таким же. И т.д. и т.п. Ну, люди устроены так — что им нужно что-то новое, они любят, чтобы их шокировали. И на сегодня Владимир Сорокин один из самых известных российских писателей.

Направление, о котором необходимо упомянуть, — это не детективная, а «нормальная» женская проза. Которая все-таки не есть совсем то, что просто проза, что мужская проза. Это все-таки женский взгляд, и это в большой мере женские проблемы, поданные под женским углом зрения. Здесь необходимо перечислить таких авторов, как.

Во-первых, Виктория Токарева. Которая пережила все трудные времена, и сейчас продолжает писать и издаваться вполне успешно, и пользуется достаточным спросом. Просто потому, что она талантливая, витальная и умеет работать.

Вторая — это Дина Рубина. Которая также осталась от советских времен и перешла из советской литературы, потом эмигрантской литературы, и так или иначе — все-таки в современную русскую литературу. Хотя она не всегда дает именно женскую беллетристику, а чаще всего ее романы носят несколько автобиографический характер. Но все это с юмором, все это живым языком, все это мило и славно.

И третий, безусловно, один из самых заметных писателей сегодняшнего российского литературного пространства — это Людмила Улицкая. Которая начала писать очень поздно, которая быстро завоевала при-

знание, и книги которой в течение нескольких лет по тиражам обошли разнообразные триллеры, детективы и т.д. и т.д. Один из самых востребованных авторов сегодняшней русской литературы.

Есть еще одна тема, которая сначала в советской, а сейчас в русской литературе существует особняком. Это тема Второй мировой войны.

Можно сказать, что в русской современной литературе этот поток книг начался со знаменитой книги Владимира Резуна (псевдоним — Виктор Суворов) «Ледокол»: о подготовке Второй мировой войны, о начале Великой Отечественной войны, о 22 июне. Книга эта произвела грохот еще на самом последнем рубеже советской власти, помнится, году в 90-м. Она впервые печаталась в Советском Союзе — и продолжает переиздаваться, и продолжает. Суммарный тираж ее сейчас наверняка больше миллиона экземпляров, не могу сказать точнее. С тех пор у Суворова вышел еще ряд книг. И без Суворова сейчас история Второй мировой войны не существует, потому что Суворов со всей убедительностью показал, (а он, строго говоря, не историк и не писатель. Он, понимаете ли, профессиональный разведчик, и он офицер разведки. Он сначала учился в кадетском училище, а потом кончал общевойсковое училище, а потом он учился и работал в академии, а потом он работал в советской резидентуре в Швейцарии. Вот оттуда он сбежал к проклятым империалистам-англичанам. И когда анализ обстановки проводит не историк и не генерал по заданию Главного политуправления, а профессиональный разведчик, то спорить с ним очень и очень трудно. Из книги Суворова явствует со всей очевидностью:) что, конечно же, Советский Союз также готовился к нападению на Германию. Не чтобы просто напасть на Германию — а чтобы освободить всю Европу и установить

там коммунистический строй. Но поскольку в России всегда все опаздывали делать, то Германия предупредила Советский Союз и напала первой.

Вот в этом же мейнстриме сегодня работает еще такой замечательный человек, как Владимир Бешанов, лучший на сегодняшний день русский писатель об Отечественной войне. По специальности он флотский офицер, карьеру кончил капитан-лейтенантом. Уволился с Черноморского советского флота, когда началась украинизация при разделе флотов между Россией и Украиной. Вернулся в родной Брест и, ненавидя все идиотизмы и фальши советской жизни, занялся историей Второй мировой войны. И такие его книги, как «Танковый погром 41-го года», или «Год 42 — учебный», или другие были востребованы широкой аудиторией. Они очень интересны, содержательны — и бесспорны. Их неторопливо писал образованный, умный и темпераментный человек. Это если говорить о войне.

Последнее. Буквально вот-вот появилась книга «22 июня, или Когда же действительно началась Великая Отечественная война» живущего в Самаре писателя Марка Солонина. Бывшего радиоинженера. Она уже вышла, эта книга. И она просто исчерпывающе вспахивает проблему 22 июня и поражения нашего, страшного нашего разгрома Вермахтом летом 41-го года. То есть Солонин настолько глубоко въехал в материал, настолько всесторонне подходит ко всем вопросам, что спорить с ним просто невозможно. Он знает заранее больше, чем кто бы то ни было может у него спросить, — он посвятил этому жизнь.

Это — литература о войне.

Теперь следует сказать несколько слов о литературе высококачественной, высокопрофессиональной — и стоящей вне вот этого сугубо литературного, даже ши-

рокого, мейнстрима. Потому что есть книги, которые остаются вне внимания критики, вне внимания литературной тусовки, вне внимания писателей, редакторов, переводчиков и издателей. А народ их очень даже широко читает и любит. Ну к примеру еще в советские времена, совсем иные условия, очень широко издавался Валентин Пикуль. Народ его обожал, читал, и узнавал из него — пусть искаженно, но впервые в жизни узнавал о родной русской истории. А для профессионального сообщества Пикуль был враль, халтурщик, черносотенец, какой-то там эпигон, и прочее, и прочее. Но обсююканные интеллигенцией ушли, а Пикуль остается, хотя отнюдь не свободен от недостатков...

Так вот. Замечательная книга, написанная на высоком литературном уровне. Автора, который достаточно признан людьми, стоящими вне литературного потока. Это прекрасный ленинградский писатель — Александр Покровский. Очень примечательная фигура. Покровский — инженер-подводник по специальности, много лет отслуживший на Севере, ходивший в «автономки» на атомных подводных крейсерах. Этот самый Покровский, уволившись с флота, вернувшись в родной Ленинград, написал замечательную книгу коротких жестких флотских рассказов, баек, анекдотов, наблюдений и заметок. И назвал он ее вполне сурово: «Расстрелять!» И эту книгу не взяло ни одно издательство. И Покровский, здоровый мужик, с нормальной флотской закалкой, характер офицерский — нордический, стойкий, — зарегистрировал собственное издательство. И сам издал свою книжку. Скромным тиражом 10 тысяч. С тех пор этих десятков он перешлепал видимо-невидимо. С тех пор он издал, написав, еще десятков книжек. И по нему был поставлен фильм. И фильм получил какой-то приз за что-то лучшее года, (хотя фильм не очень хороший:

наш кинематограф — это отдельная песня, которая совершенно для другого разговора, но) Покровский — это яркое явление с прекрасными фразами.

А кроме тех, которые стоят, значит, «вне» — есть, понимаете, еще одно исключение.

(Всегда есть литераторы, поэты, писатели, которых хорошо знают за рубежом. Вот они представляют французскую литературу или американскую литературу... или советскую литературу... Скажем. В свое время в Советском Союзе вполне широкой известностью пользовался французский поэт Жан-Ришар Блок. Французы понятия не имели, что оказывается в Париже живет некто Жан-Ришар Блок, и даже пишет стихи, и даже их печатает, и они даже переводятся где-то на другие языки. Они этого просто не знали. Такие расхождения бывают.)

Таким образом. Сегодня в русской литературе, — живя при этом, однако, на Украине, — работает романист, немножко детективщик, Андрей Курков. Если верить статистике Интернета, то Андрей Курков на сегодня самый известный в мире русский писатель (!?) Он переведен на максимальное число языков, издан в максимальном числе стран максимальными тиражами. А в самой России никто особенно не знает, кто такой Андрей Курков. Это на самом деле интересная история — как вполне молодой парень, энергичный, предприимчивый, не ожидающий манны небесной, — составил такой хороший пресс-релиз на английском языке и стал этим пресс-релизом, грамотно составленным и отшлифованным, забивать абсолютно все издательства мира. И потихонечку пошло, и дальше больше, и дальше больше.

И вот совсем недавно Андрея Куркова издали также в России. И вы знаете? Резонанса не было никакого. Результата не было никакого. Я лично подверг

прочтению два романа Андрея Куркова. Они написаны вполне легко, у них есть сюжет, но в общем и целом это что-то такое... Это как настольная фигурка, вырезанная из картона и раскрашенная акварельными красками. Романы Андрея Куркова обладают достаточно ценной приметой бестселлеров: они легко читаются — и по прочтении ты даже не можешь вспомнить, что ты читал. Ну, это роднит его, скажем, с таким мэтром как Сидни Шелдон. Сидни Шелдон, или Гарольд Роббинс, которых тоже закрываешь и не можешь вспомнить, о чем ты, собственно, читал. Такая чистая вода, в которой ты полоскал мозги. Тем не менее Курков что-то не пришелся; у нас больше читают, понимаете, других.

Кроме того. Последнее время существуют те коммерческие направления, которые нормальным порядком, в общем, существуют везде. То есть. Это разнообразнейшие справочники. Это литература путешествий описательная. Это идет своя философия (хотя, может быть, философией ее нельзя назвать). Это огромная литература типа «В помощь садоводу», «В помощь точильщику ножей», «В помощь ремонтёру обуви». Разумеется, это не имеет никакого отношения к беллетристике. Но это огромный вал, занимающий часть книжных полок и лотков.

Где очень большое место — это книги по разнообразному самолечению. Вы можете прийти и по самолечению набрать горы литературы, вылечившись совершенно от всех болезней. Кстати, большое внимание уделено и китайской медицине, и китайским методикам, и ссылкам на китайскую медицину.

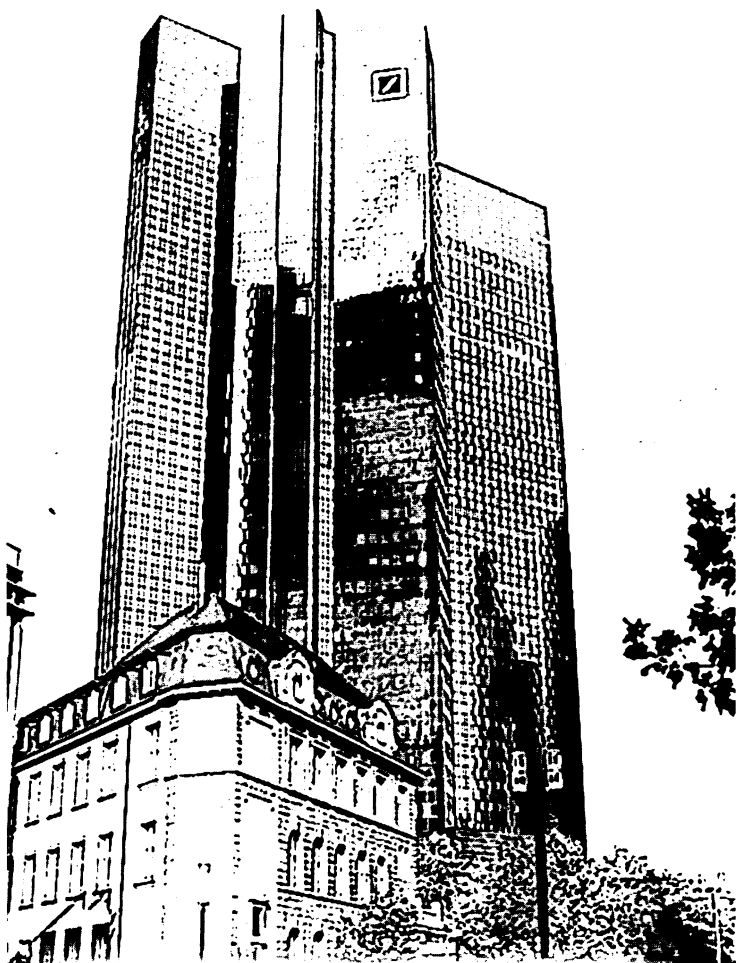
Все это совершенно всеохватно.

Вот, надо сказать, в нескольких словах, приблизительно вот так — выглядит сегодняшняя литературная картина. Которая развивается по своим, совершенно

понятным законам. Те, у которых лбы ниже — получают для более низколобых. У которых выше — для более высоколобых. Которые эстетствуют — получают свою эстетскую литературу. Которых интересует история — они получают историю.

Но при этом мы должны в заключение отметить один печальный и банальный момент. Люди в мире читают сейчас действительно меньше. Это известно. И в России они тоже читают меньше. Потому — что. Издателей и книготорговцев не волнует, сколько они читают. Волнует, сколько они покупают! Так вот. Тиражи книг неуклонно из года в год продолжают опускаться. При том, что количество наименований огромное! И оно не только не уменьшается — но иногда даже увеличивается в отдельные полугоды и годы, потому что, повторяю, издатели стараются выживать изо всех сил.

Вот это вот уменьшение чтения, конечно, печалит... Но нам остается только надеяться, что сегодняшней русской литературы все-таки хватит на наш век.



*Выступление
на Франкфуртской международной
книжной ярмарке, Германия, в 2003 г.*

МЕМУАРЫ — КАК ЗЕРКАЛО И КАК ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Поскольку писатель, даже когда говорит вслух, причем даже без всяких бумажек, все равно склонен видеть перед собой текст и как будто некий текст читать в голове, — вот на этот самый текст я и поставлю сначала эпиграф из знаменитого еще несколько десятилетий назад русского советского поэта, и поэта прекрасного, Леонида Мартынова:

О время мое! Украшают тебя мемуары,
Как янычары пашу.
Я не хочу писать мемуары,
А получается, что я их пишу...

Так вот. Что такое вообще мемуары, если о них говорим. Значит:

Мемуаром мы, вероятно, можем назвать документальное повествование, где личность рассказчика не скрывается, не затушевывается, не отходит куда-то вглубь, — а напротив, играет вполне откровенную роль и, излагая со-

бытия от первого лица, очевидец иногда откровенно подчеркивает субъективность своего взгляда и вообще: что при этом видел и чувствовал именно он.

И тогда у нас получается следующее: что вообще-то мемуары лежали в самом начале литературы. Вот если считать, что литература вообще-то восходит к message: что прибежал волосатый мужик в свое стойбище и сказал, что вон там-то и вон там-то он видел, как вражеские воины сделали то-то и то-то, но, слава Богу, ушли. Вот если это записать отдельной главой, то можно считать, что это первобытный мемуар.

И. Таким образом. Если рассматривать даже первые книги Библии, книгу Бытия (но, правда, интересно, кто записывал, да? И особенно книгу Исхода), — то это можно рассматривать как мемуары. Это повествование о том, что было.

Строго говоря, мемуары от хроники, можно повторить, отличаются только откровенным элементом субъективного. А так что мемуары, что хроника, в общем и целом, один черт. Просто мемуарист утверждает, что он твердо видел сам все, что он говорил, — а хроникер ссылается на то, на се. Так мемуарист тоже иногда ссылается.

То есть. Мы должны говорить об изначальном, о базовом роде литературы. А это очень важно понять: что мы на самом деле говорим о весьма широкой вещи, говоря о мемуарах. Это не какое-то там узкое течение, не-не, — это вроде как слово, которое лежит в основе. И вот мемуары, то есть личные впечатления и личные воспоминания, лежат в основе.

Теперь. Много говорилось о том, что хорошо бы как-то эстетизировать мемуары. Чтобы они были изящнее, чтобы они были красивыми, чтоб были отшлифованы, чтобы соответствовали представлениям о настоящей литературе. Здесь вот такая вещь. Понятно, что по

гениальному выражению русского рэп-певца (или рэп-исполнителя?) Богдана Титомира: «пипла хаваает». То есть: любая книга находит своего читателя, и что ты ни напиши — это кто-то все равно купит и прочтет. Наибольшим успехом пользуются не те мемуары, которые очень хорошо написаны, а те мемуары, в которых изложены интересные вещи, цепляющие публику. То есть главное все-таки — это элемент чисто информативный, элемент познания: что там в этих мемуарах сказано.

Что же касается момента эстетического, думается мне, совсем наоборот. Главная проблема мемуариста — это решение проблемы *этической*: что писать, а что не писать.

...Если кто, может, помнит, есть у Пильняка такой хороший, старый естественно, рассказ, который называется «Писательский бог». Суть в том, что: в самом начале 20-х годов, еще японские интервенты в Приморье, русская женщина и японский офицер полюбили друг друга и, уезжая, он взял ее с собой. Они поженились. Офицер был древнего самурайского рода, у него была весьма аристократическая родня, которая от него просто отшатнулась, отвернулась и прервала всякие отношения: он нарушил этику своего круга. Он выпал из своего социального слоя, он не мог обращаться ни к кому из прежних знакомых, знакомых своей семьи и т.д. И жить они стали очень бедно. Он перебивался какими-то поденными заработками, она там где-то мыла полы, шила на дому и т.п. Но, однако же, они любили друг друга, а она еще больше уважала своего мужа за те жертвы, на которые он пошел ради нее. А еще у мужа, человека интеллектуального, были какие-то интеллектуальные потребности, эстетические потребности, он что-то там по вечерам писал.

А потом произошла такая интересная вещь: что в дом вдруг ввалилась толпа журналистов, стала пыхать магние-

выми вспышками, стала фотографировать ее мужа, и ее, и внутренность их весьма небогатого жилища!.. И она, женщина эта от природы-то молчаливая, да самурайская сдержанность, ставшая и вовсе подобием Гримо (известного слуги Атоса, который говорил очень мало и только когда ему велели), — вот она решилась спросить у мужа, что собственно случилось. И узнала от журналистов, она уже говорила по-японски, что муж — знаменитый писатель. Он написал роман. Этот роман стал бестселлером. Муж получил кучу денег. А кроме того, она тоже теперь прославилась на всю Японию, потому что роман этот о ней. Она знала японский, к сожалению, недостаточно, чтобы читать романы. Таким образом она налегла на чтение и сколько-то месяцев спустя прочла этот роман. Через несколько дней после окончания чтения романа она собрала свои личные, крайне небогатые пожитки, с которыми приехала когда-то в Японию, пошла в порт и на все деньги, что были, купила палубное место на пароходе, идущем во Владивосток.

Это был действительно роман о ней. И там ее муж с большой подробностью описывал всю ее жизнь вот в плане физиологического среза: как она спит, как она ест, как она пахнет не так как японки, какие звуки она издает: при удивлении, при радости, во время любви, а также как она ходит в туалет. Заметьте, у японцев нет разделения туалетов на мужские и женские, там делается вместе. С точки зрения мужа, это было достаточно нормально: то есть, скажем, у европейцев или у русских и у японцев несколько разные представления об уровне стыдливости, о системе интимных табу и т.д. и т.п. Но она этого всего перенести не могла. И не отвечала на его письма и не вернулась к нему никогда. Зная, что он ее любит и ради нее сделал очень многое, — и, тем не менее, она не могла переступить через то, что все ее самое интимное он вывернул наружу: как сказали бы позднее — «все на продажу».

И вот, продолжает Пильняк: лиса — сквозной персонаж японского фольклора, лиса — оборотень, лиса — это предатель, лиса может прикинуться кем угодно: лиса выведывает планы всех остальных героев и использует их в своих интересах. Вот лиса — это и есть писательский бог, — заканчивает Пильняк последним таким абзацем свой рассказ.

Таким образом, человек, который садится писать мемуары, должен решить для себя лично раз и навсегда конкретную простую задачу, которую я бы сформулировал так: из двух одно — или ты блюдешь профессиональную и человеческую этику и остаешься порядочным человеком — или ты пишешь хорошую книгу. Из двух одно. Это, как правило, не совмещается...

Именно поэтому среди огромного количества мемуаров, вышедших за советские годы в Советском Союзе, хороших мемуаров было крайне-крайне мало. Скажем, я хорошо знаком и дружен с одним старым профессором медицины, терапевтом, блестящим диагностом, фамилию которого по понятным причинам я называть не буду, потому что я тоже как будто бы гоню сейчас советские мемуары, он меня не уполномочивал. У человека очень богатая медицинская биография. Этот человек консультировал ряд политических звезд первого порядка. Он знает очень много того, что знают только врачи-патологоанатомы и милиционеры. Он выпустил две книги мемуаров. И, когда я ему говорил примерно то, что сейчас сказал вам: что пропадает же золотой материал! — он сказал, что существует медицинская этика, и он как лечащий врач, или как врач, приглашенный на консилиум, разумеется, не может разглашать то, что является медицинской тайной. Ну, и я с ним совершенно согласен. Ну, не может.

Но! Тогда уходят преинтереснейшие вещи. Например. Рассказы о том, как советский врач, специально

присланный Кремлем, ставил клизму председателю Мао Дзэ-дуну. Больше никому не доверял великий кормчий свою весьма драгоценную для дела мирового коммунизма задницу, а исключительно высококвалифицированному товарищу из Советского Союза, которого крючило от этого дела. Это было не по его специальности, не по его уровню. Но он ее делал.

Или о том, утверждал мой друг, что Константин Симонов, большой советский поэт, умер не совсем от того, от чего его лечили. Что правильный диагноз поставить не сумели, что никакой злокачественной опухоли у него не было, что умер он от элементарного хронического воспаления легких, которое не сумели правильно диагностировать, и поэтому не вылечили. Вот таких историй он знает массу, я повторяю, он блестящий диагност, но его мемуары стоят не очень много, а иначе вы сразу бы поняли, о ком идет речь.

Вот единственное исключение из этого расхожего правила: соблюсти все приличия, все элементы этики, но написать все-таки интересную книгу. Единственное исключение, которое могу назвать, не думая. Это вполне знаменитая книга блестящего советского журналиста-международника, а позднее дипломата, Александра Бовина «Пять лет среди евреев и мидовцев».

Дело в том, что Бовин никогда не был дипломатом. И только когда в горбачевские времена решили восстановить дипломатические отношения с Израилем, то Горбачев, который знал Бовина и относился к нему с большим профессиональным уважением как блестящему спичрайтеру, который писал речи еще для Брежнева, как к мудрому человеку, который способен сглаживать разные конфликты, как к человеку весьма толерантному, который подходит для Востока, вот избегает категорических формулировок, но все-таки в

мягкой форме говорит правду, которая устраивает все стороны одновременно. Бовин талантливый человек. Вот Горбачев сказал, что хорошо бы посланцем в Израиль направить Бовина. Бовин внешне располагает, и человек обаятельный и, кроме того, Бовин абсолютно не связан, конечно, ни с какими дипломатическими, политическими группировками.

Как у всякого талантливого человека, у Бовина было много «друзей» наоборот, которые сказали: «Михаил Сергеевич, но он же много пьет». На что Горбачев в духе парня из Ставрополя, который устраивал когда-то бани для ЦК, отвечал блистательно. Он сказал: «Но зато много и закусывает». И, значит, Бовина отправили в Израиль, где его действительно очень любили. Он иногда прямо на столике сидел и пил, то есть, простите, не на столике, конечно, а за столиком сидел и пил кофе, или пил пиво, или что-то ел и ел много, и разговаривал с прохожими, которые его сразу опознавали, ну, его трудно не опознать. И в результате через пять лет выпустил эту книгу «Пять лет среди евреев и мидовцев».

Это чудовищная книга. В МИДе просто прошеле-стел гром, как будто крупнокалиберный снаряд над головой прошел. Там Бовин всех героев называет по фамилиям и именам. И все вещи называет так, как они называются. Он не говорит: был у нас один товарищ, назову его товарищ Т. Нет уж, никакого Т., если Тимофеев, то Тимофеев.

Он рассказывает истории типа: как Козырев в бытность его министром иностранных дел России прилетел в Израиль, и поехал на территории в сопровождении секретарши, а на обратном пути его сопровождала личная охрана Ясира Арафата. Его сопровождал, естественно, Бовин как посол, и еще какой-то кортеж. Он попросил остановить машину и сказал, что ему захотелось выку-

паться. Ну, дорога вдоль Средиземного моря. Он вышел из машины и стал раздеваться. Арабская охрана стыдливо отвернулась. Когда Козырев разделся догола, то тут уже побагровели российские товарищи. Козырев благополучно вошел в воду, немного поплавал, вышел, вытерся полотенцем, которое подала ему секретарша, его сопровождавшая, достаточно молодая и миловидная, оделся, и поехали дальше. То есть арабская часть свиты была скандализована полностью, потому что по арабским представлениям вдруг раздеться догола у тебя на виду, ну, это не то чтобы шокинг, не то чтобы оскорбление, это черт знает что такое. Это не лезет ни в какие ворота. Так что Бовин написал очень интересные мемуары.

Но. Поскольку он закончил карьеру посла и вернулся к международной журналистике, то в гробу он видал все эти мидовские счета. Ему все равно, что о нем скажут. Зато книга продолжает переиздаваться новыми изданиями, и читают ее с восторгом. Вот там ты узнаешь, что представляла из себя российская политика в Израиле и Палестине, пока Бовин был послом. Вот, по-моему, это идеал мемуаров. Но это немногие могут себе, понятно, позволить. Не все такие умные и не то чтобы храбрые, а плюющие на всякие гадости и глупости, как Александр Бовин.

Образец же мемуаров, где говорится иногда очень многое и при этом не говорится ничего — это, конечно, воспоминания разведчиков. Понятно, что разведчик, по справедливому замечанию Виктора Суворова (он же «Владимир Резун — предатель») — что разведчик становится известен только тогда, когда он провалился. Пока он не провалился — он глубоко засекречен, и знать его не полагается никому. Ну, а когда уже все равно спалился, когда судили, когда газетчики написали, — ну, понимаете, чего там.

Вот, значит, генерал Судоплатов. Человек, сделавший блестящую карьеру в органах НКВД-КГБ. Человек, который возглавил ну, назовем его так, убойный отдел соответствующей госбезопасности, — не тот убойный, который ищет убийц, а тот, который за рубежом в любой точке Земли убирает тех, кого приказано убрать. Человек, который много лет отсидел уже после смерти Сталина, и вышел, и добивался не просто реабилитации, но еще и восстановления в партии, и восстановления зачета партийного стажа, и т.д. Вот этот человек оставил мемуары. Из этих мемуаров нельзя узнать почти ни-че-го. То есть вот там какие-то общие фразы, пересказ сцен и так общеизвестных, — но в сущности в таких мемуарах, как мемуары генерала Судоплатова, нет почти ничего. Ну и совершенно справедливо, как сказал мне один мой добрый друг, отставной полковник КГБ: «А вы что хотели, чтобы вам все рассказали? Э, нет, милые мои, нашли тут дурачков!»

Но. Кроме мемуаров разведчиков, это бы еще ладно, — понятно, что хочется все сказать и в то же время ничего не сказать.

Есть еще мемуары военных армейских генералов. Ну, казалось бы: если разведчик куда-то убежал насовсем, как Калугин, Гордиевский, Орлов еще в 30-е годы, тогда-то он уже может написать все! Нет. По разным причинам всего он тоже написать не может. Я не знаю, может быть существует определенная договоренность между всеми странами, что они не печатают подробные мемуары друг друга? но как-то оно все-таки так.

Еще одна вещь. Когда у нас в России выходят мемуары разведчика, — я не знаю, есть ли у нас сейчас военная цензура, но по идее, наверное, должна быть: должна же быть охрана военной и государственной тайн в печати. Вот именно военной и государственной, а не

какое-то там идеологическое сито. Но вот когда речь заходит о войне, то становится и вовсе интересно!

Потому что, заметьте, тот же Виктор Суворов — предатель и враг народа — первый сказал, что: в знаменитейшей, возможно самой знаменитой последних десятилетий советской, русской теперь, книге мемуаров маршала Георгия Жукова «Воспоминания и размышления» нет ни воспоминаний, ни размышлений, и нет вообще ничего. И иногда трудно поверить, что Жуков действительно это сам писал, или даже сам читал. И когда я прочитал эту крамолу у Суворова, я подумал, что недаром меня раздражали почему-то мемуары Жукова, и в конце концов я их то ли выкинул, то ли кому-то подарил.

В этой книге действительно ничего нет. Из этих мемуаров можно узнать о героической борьбе, но из этих мемуаров невозможно узнать, так сколько у нас было сил и средств, людей и техники, и где они были расположены. И в таких-то сражениях так сколько же участвовало: солдат, танков, самолетов с немецкой стороны — и с советской стороны? И в результате: с какой же скоростью потом продвигались мы — а с какой скоростью продвигались немцы? А каково соотношение потерь военнослужащих на поле боя: немецких — и наших? И т.д. То есть: ничего самого главного там нет! Действительно: Жуков пишет, как его летчики напоили чаем и накормили бутербродами, а то он сутки ничего не ел, — зато он не пишет, сколько сил на Киевском направлении было у советской армии, а сколько сил было у немецкой. Миленькие мемуары. Это любая официантка в столовой может написать.

Понятно, что советские силы в несколько раз превосходили немецкие. И, тем не менее, немецкие вдребезги разбили, пленили и погнали советские. Это, конечно, неприятно. Но это к тому, что такие мемуары ничего не стоят.

В свое время вашему покорному слуге два раза приходилось работать литобработчиком военных мемуаров в конце 70-х годов, при историко-партийной редакции издательства «Лениздат». Вычеркивалось все. Вычеркивалось все, что шло не к нашей вящей славе и вообще могло навести на лишние размышления. Зато когда они рассказывали не для протокола, когда ветеран сидел в редакторском кабинете и говорил, что было на самом деле, то иногда просто вся редакция набивалась туда и слушала: что он рассказывает!..

Как например. Когда-то я работал с полковником Николаем Григорьевичем Богдановым, который закончил войну командиром полка дальней авиации и получил свой последний, шестой, орден 30 апреля 45-го года в небе над Берлином по радио от маршала Гречко лично. И среди прочего он говорил такие вещи: «Ну так вы же читали, наверное, эти истории, как летчики там, которые в плену угнали вот самолет и перелетели к нам». — Я говорю: «Да, конечно, Николай Григорьевич, еще в “Пионерской правде” читал». «Ну а потом что с ними делали, там же не писали». Я говорю: «Да, действительно...» «Ну вы сами как думаете?» Я говорю: «Ну, не знаю... ну, вероятно какая-нибудь проверка, а потом возвращали в строй». «Да, — говорит, — насчет проверки это вы сказали абсолютно правильно. Но после этого вариантов было два: или расстреливали прямо здесь, или давали 10 лет лагерей. Потому что у нас не было пленных, а были предатели. И раз ты предатель, то должен отвечать за свое предательство. Конечно, в лагерях немцы это говорили, но в общем большинство же наших им не верили». И вот это только малая-малая часть военных мемуаров.

Или случайно-случайно прочитал я такую вещь, по моему, в переписке Корнея Чуковского с кем-то о чем-

то (с кем он переписывался, зачем он переписывался, — понятия не имею; все это подробности частной жизни. Мы еще будем говорить о частной жизни. Но) деталь там проскользнула характернейшая для времени: оказывается, в сентябре-октябре 41-го года, когда немцы бомбили Москву, когда метро работало бомбоубежищами, когда заседания Политбюро проводились в метро, праздники в метро, так вот — впуск в эти бомбоубежища в метро на ночь предоставлялся по пропускам, — жителям только тех кварталов того микрорайона, который примыкал к данной станции метро. Пропуска эти давались в первую очередь женщинам с малолетними детьми, и т.д. и т.п. А вот мужчины военнообязанного, призывного возраста получали их в последнюю очередь. И вот какой-то там родственник — не то муж дочери Чуковского, не то кто — умудрился получить недельный пропуск для того, чтобы ночевать в метро. Вот это — маленькая деталь, которую больше нигде не удалось мне прочитать, и которая дает еще какое-то представление о том, что из себя представляла та эпоха. Вот чем — ценны мемуары.

Если же вернуться несколько к эстетической стороне, к эстетизации мемуаров, то здесь, я думаю, необходимо помянуть добрым словом очень значительного, большого русского писателя Варлама Шаламова — который честность, обнаженную честность, возвел в эстетический принцип. И таким образом, значительную часть колымских рассказов Шаламова тоже считать мемуарами. Просто эти мемуары хорошо написаны. Но они не потому хорошо написаны, что там есть какие-то необыкновенные сравнения, какие-то завинченные фразы, какое-то благозвучие. А потому что в них есть нагая точность и нагая честность. Вот этим они производят очень сильные впечатления.

Ну, писать так, как Шаламов, могут немногие. Человек он был совершенно нестигаемый. И то, что перенес он, очень-очень не каждому по плечу перенести с таким достоинством. Вот поэтому редко бывают, понимаете ли, хорошие мемуары.

И здесь какая еще вещь мешает, на мой взгляд, товарищам творцам, поэтам, писателям и прочим художникам. Да, когда-то написал Лермонтов о том, что может быть история одной-единственной души окажется ценнее для потомков, для историков, для исследователей, чем история целой страны; и прочее, и прочее. Потому что, значит, через историю одной души можно будет говорить об эпохе. Творцам страшно понравился этот тезис! И они стали писать о своей душе, говоря: конечно, это же и есть самое важное, потому что вот я же тоже человек, значит, через меня и будет видна вся эпоха.

С другой стороны, в близкое к Лермонтову время Генрих Гейне сказал знаменитую фразу, напечатанную черт-те знает где: «Мир треснул, и трещина прошла через сердце поэта». Так вот в основном человек замечает трещину только на том ее, весьма ограниченном отрезке, который проходит непосредственно через его сердце. А вот все остальные части трещины остаются как-то за рамками внимания поэта, и поэт страшно возмущается, почему недостаточно много людей интересуется как раз той частью трещины, которая через его сердце.

Так вот о значении мемуаров для нашей эпохи. Слушайте. Рассказывал мне человек, заслуживающий вроде бы доверия, что. В 1993 году во время, значит, путча Руцкого, Хасбулатова и компании, непосредственно перед штурмом Белого дома, генерал Грачев, он же министр обороны, он же Паша-Мерседес, пытался как-то найти какие-то войска, которые будут выполнять распоряжения. А войска, надо отдать им долж-

ное, отвечали: знаете, ребята, упаси нас только Бог от гражданской войны. Армия должна быть вне политики, и вмешиваться мы не будем ни во что. Нет, не просите. Вот пусть президент отдает письменный приказ, он главнокомандующий, и никак иначе. Ну, Ельцин не полный был идиот, чтобы отдавать письменный приказ, понимаете. Таким образом, Грачев поехал в Гвардейскую Кантемировскую бронетанковую дивизию, и командир дивизии ему повторил тот самый текст, что, простите... танкисты воюют с врагами, а не со своими гражданами. Тогда Грачев попросил, приказал, настоял позволить ему побеседовать в индивидуальном порядке с офицерами дивизии. Ну, командир дивизии, в общем, не мог отказать в этом министру обороны.

Таким образом, Грачев сидел в кабинете командира дивизии, и к нему заходили офицеры из танковых экипажей поочередно. На стол клалась пачка баксов (10 штук) и говорилось: Значит, так: приказ категорически отдать не могу, но поскольку это необходимо для родины, для народа и, в общем, таков на самом деле негласный приказ главнокомандующего, могу только сделать предложение вам участвовать в составе сокращенного танкового экипажа. И вот так ему удалось навербовать полтора десятка человек на те самые четыре танка, которые потом, которые у соответствующего моста под телекамерами CNN и лупили, значит, соответствующими кумулятивными по окнам Белого дома. Вот это были бы мемуары.

Но понятно, таких мемуаров Грачев никогда не напишет. И командир дивизии не напишет. И ни один из офицеров, видимо, тоже не напишет. Секретность, подписка, профессиональная этика и т.д. Вот что такое настоящие мемуары, какими они должны были бы быть. Потому что, когда у нас политики выходят из власти, им уже несколько легче живется, они начинают писать книги.

Например. Симпатичный, многими любимый, очень перспективный в свое время молодой политик Немцов, который выпустил книгу «Провинциал во власти». Ну, провинциал, ну, во власти. Все это очень мило. Там нет только механизма: а вот можно, как конкретно, вот как конкретно?.. в нужном месте в нужное время попасться на глаза? Это, знаете, ни у кого глаз бы не хватило, если бы все стали на эти глаза попадаться. Этого момента нет.

Или когда идет, что вот с тех пор как я пришел, значит, на вице-премьера — все аукционы были честными и прозрачными. Это напоминает старый анекдот о Хрущеве, которому колхозник говорит: «Никита Сергеевич, ну мы ж договаривались не врать». Слушайте, ну какие прозрачные аукционы... Вот если бы он написал, как именно бывшее государственное делается частным, каков механизм превращения второго секретаря райкома комсомола, допустим, в олигарха-миллиардера, и какую роль в этом играло, значит, российское правительство. О! Это были бы мемуары.

Но таких, понимаете, идиотов у нас все-таки нет, и мы никогда, видимо, не узнаем, почему же таким влиянием пользуется Чубайс, или даже: конкретно-то можно, о чем они думали там в правительстве, когда отпускали цены, чтобы сжечь все накопления населения. Ну, хотелось бы узнать, хоть кто-нибудь сказал фразу, скажем: «Ребята, ну пенсионерам, конечно, будет конец. Ну, что же делать, ну мы пожертвуем тридцатью миллионами пенсионеров. Да, видимо, большая часть из них погибнет от голода, от нехватки лекарств, ну что же делать. Реформы — дело жестокое, вот этот грех будет на нас». Вот хоть что-то подобное — говорилось или нет? Нет, таких мемуаров иметь мы не будем.

А имеем мы, простите, разнообразную фигню, из которой мало что можно понять. Например: президент Ельцин пишет мемуары. Ну, значит, президент, видимо, не сам пишет мемуары, а за него кто-то пишет мемуары. Утверждается, что Валентин Юмашев, его зять, как бывший журналист, писал президентские мемуары, а может быть, еще кто-нибудь, я этого, знаете ли, не знаю. Так вот, мемуары. И в этих мемуарах очень мало что говорится. Скажите пожалуйста, ну, а вот как же было сделано, что президент Ельцин, рейтинг которого в январе 96-го года равнялся приблизительно 3%, в результате выиграл выборы? Вот расскажите нам!

Это ж самое главное. Если вы политики, то нас интересует ваша политическая деятельность и ваша политическая кухня. Ну что, ребята, и сколько, значит, бабля отмаксали, за то чтобы повернуть кампанию? Ну что там коробка из-под этой ксероксной бумаги. Ну, сколько ты в нее наложишь. Что 600 тысяч долларов? Слушайте, какой смех! Какой смех! — в масштабах России 600 тысяч долларов. Но счет, видимо, шел на большие миллионы и миллиарды. Нет: ничего этого прочесть нельзЯ.

И есть там сцена, как Ельцин решается идти на выборы. И, видите ли, эту историю я слышал в полуофициальном для печати изложении Гайдара лично мне. И вот Гайдар совсем иначе излагал историю о том, как Коржаков, на тот момент всемогущий начальник президентской охраны, и Барсуков, министр соответствующей безопасности, убедили Ельцина подписать указ о введении буквально чрезвычайного положения, — потому что иначе власть захватят коммунисты, и все будет плохо: потому что по всем прозвонам политтехнологов Зюганов однозначно с огромным отрывом выигрывает выборы, и ничего не светит никаким демократам, никакому Ельцину. Ну

и, конечно, Коржаков вряд ли будет начальником личной охраны Зюганова. И они его убедили.

И вот команда реформаторов получила эту информацию и развила с раннего утра бурную деятельность, когда Гайдар лично помчался к американскому послу Пикерингу, говоря ему, что нужно вообще звонить в Белый дом, будить Клинтона, пусть он позвонит другу Борису, потому что мало не будет никому! Были запущены абсолютно все механизмы. Они собрали всех олигархов, они сели на Ельцина как мартышки сели на медведя Балзу. Ну, и они его дожали, они его убедили, они у него с раннего утра. И когда пожаловали, значит, Коржаков с Барсуковым, они прибыли к кануну собственной отставки, чему, конечно, удивились страшно. Вот это были бы мемуары! Вот это мемуары, которые бы обогатили литературу нашей эпохи. Но я боюсь, что мы в основном будем питаться сплетнями...

Что интересно. Сплетни как мемуарный поджанр существовали, разумеется, всегда. Пожалуй, самая известная в мировой мемуаристике сплетня, огромная, цветастая и эффектная, — это мемуары Бенвенуто Челлини. Ну, в старые времена считалось, что каждый образованный человек должен читать Бенвенуто Челлини. Челлини был действительно очень незаурядным человеком. Он был талантлив, он обладал художественным вкусом, он был немножко ювелир, немножко, как бы это сказать, скульптор-миниатюрист, немножко авантюрист на все руки, немножко политик и политтехнолог. Бенвенуто был серьезный человек. Но читать его мемуары — это просто упоение типа: «И я сам навел пушку и поднес к ней фитиль, и ядро оторвало голову там вражескому начальнику, и все на улице заплодировали». Или «он попытался напасть на меня, но я обнажил кинжал и пронзил его насквозь. И все вокруг сказали: молодец, Бенвенуто».

Это немного напоминает другие мемуары, уже XX века, когда Сальвадор Дали, вошедший в славу и державшийся на пике, превратившемся в плато надолго, тоже написал свои мемуары. Среди прочих он написал мемуары о друге своей молодости, другом испанце, осевшем во Франции, знаменитом и талантливейшем режиссере Луисе Бунюэле. Они разошлись много лет назад, еще в начале 30-х они поссорились из-за Галы, на которой еще не был женат Дали, и прочее, и прочее... А на дворе уже конец 50-х, они уже оба пожилые, маститые, подобревшие, преуспевшие. И тогда Бунюэль звонит Дали и говорит: «Сальваторе, а не хотел бы ты встретиться и распить бутылочку вина в память о молодости?» «Конечно, Луис, — говорит Дали. — Это так хорошо, что ты позвонил. Я так рад». И они встречаются, и пьют красное вино, и курят сигары, и любят Парижем, и вспоминают молодость... И наконец Бунюэль говорит: «Сальваторе, я прочитал твою книгу. Это прекрасная книга. Ты — гений. Ты — мировая звезда. Но у меня к тебе один вопрос. Пожалуйста, можешь ли ты сказать, ну, зачем же ты так обгадил меня-то в своей книге?» Ну, Дали отглотнул вина, пыхнул табаком, осторожно потрогал мизинцем кончики позолоченных таких, заостренных усов и сказал: «Луис, ну ты же умный человек. Ты же понимаешь, что я написал книгу для того, чтобы возвести на пьедестал себя, а не тебя».

Вот огромное количество мемуаров для того и пишется, чтобы возвести на пьедестал себя, а не кого-то другого.

Исключения редки. Но зато знаменитыми бывают они.

Смотрите. Если мы возьмем мемуары русской интеллигенции периода Мировой войны, революции и Гражданской войны, то большая часть этих мемуаров

поражает в неприятном смысле слова тем, что эти люди могли бы поставить эпиграфом к своим мемуарам известную строчку: «Мы цыпленки, нас не трогайте». Прибегая к формулировке Стругацких, из замечательного их романа «Второе нашествие марсиан»: почему вы спрашиваете, что с нами сделают, почему никто из вас не спрашивает, что мы должны делать?

Вот русская интеллигенция задавала в основном вопрос «Что с нами сделают?». И такие люди даже, скажем, как поэт Николай Гумилев, как-никак боевой офицер Мировой войны, принявший участие действительно какое-то в белогвардейском заговоре, хотя все это выглядело совсем не так, как представляют себе в кино. Вот заговор, заговорщики... Нет. Юденич в свое время двигался на Петроград, и офицеров бывших было много. Слушайте, ну все, которые пообразованнее, были офицерами совершенно естественно: менее образованные были солдаты, а более образованные были офицеры. Это логично. Да? И вот поскольку офицерам не нравилась вся эта ужасная, жестокая власть, — да не офицерам, а всем людям более образованным, то они естественно встречались и говорили о том о сем, и имели в виду, что, может быть, рухнут несуразные большевики. Так вот и Гумилев-то, расстрелянный за причастность к одной из офицерских групп, был исключением, потому что в основном не делали ни-че-го. Писали о том, что большевики зверствуют, или о том, что белые бестолковые, о том, что всего не хватает. Но вот чтобы из боли душевной явствовалась боль душевная за родину в активном смысле — куда пойти и что делать! Таких, к сожалению, было мало. Ну, эти все отправились в основном на юг, на Дон, к Каледину, далее Корнилов, Деникин, Врангель, кто там заменял. Вот и остались их мемуары...

Вот эти мемуары уже, по выражению Хемингуэя, «нашим генералам мемуары заменяют нечто вроде вязания на спицах». Вот, уйдя в отставку, они начинают сетовать на жизнь, и вывязывать спицами свои мемуары. Все белые генералы страшно враждовали между собой. Все они не могли ничего договориться. Ни у кого из них не было внятной политической программы. Читая их, можно понять: что и люди-то они хорошие, но условия были нестерпимые, народ был отсталый, нехватка была во всем абсолютно, большевики были жестокие, злые и коварные, — и поэтому ничего не получилось. Какая жалость. Трагедии во всем объеме из этого вырисовывается, к сожалению, мало.

Если мы возьмем изначальное начало европейской литературы, то в плане мемуаров можно говорить, скажем, об «Анабазисе» Ксенофонта, или «Исходе десяти тысяч». Поскольку в старинные времена был период: греки были лучшими солдатами Ойкумены, но уже Греция была не та по патриотизму, не та по самостоятельности. И вот 10 тысяч греков — ударная группировка Ксеркса — в конце концов решила пойти домой. Вот как она на запад пробивалась домой. Это можно считать мемуаром, хотя, с другой стороны, можно считать и хрониками. Но это ярчайшая страница античной истории и античных войн.

Другой вариант античных же мемуаров — это знаменитые «Записки о галльской войне» Цезаря. Ну, судя по всему, Цезарь был действительно очень талантливым человеком. Сейчас мы не знаем достоверно, писал он это сам или диктовал; вероятнее, что диктовал. Сходились все в том, что Цезарь мог делать несколько дел одновременно — при этом, что характерно, все эти несколько дел делать хорошо. «Записки о галльской войне» дают представление наиболее объемное о том, что в

это время и как происходило, как римляне завоевывали свои провинции, покоряли соседние народы, и т.д. и т.п. Вот это — те мемуары, без которых ни литература, ни история не существуют.

Ну, потом Рим кончился, потом было Средневековье, потом и оно кончилось, а вот когда в эпоху Ренессанса поднимается среди искусств и литература тоже, — мы обнаруживаем дневники Марко Поло. И здесь следует сказать, что литература путешествий, хроники и мемуары — это три очень родственных и взаимонакладывающихся жанра, которые просто невозможно строго разграничить. Мы можем считать написанное Марко Поло дневником, можем считать описанием путешествия, то есть путевым дневником, а можем считать мемуарами. И то, и другое, и третье будет правда.

Пройдет еще какое-то время, и Гейне напишет «Сентиментальное путешествие». И вот тогда начнется исповедальная проза, которая тоже началась с мемуаров, что совершенно естественно. Но, правда, есть точка зрения, что исповедальная проза началась с Руссо, который писал о душе. Но на примере Гейне это, пожалуй, с точки зрения рассмотрения жанра мемуаров видно наиболее ясно. С одной стороны, мы имеем путешествия, — а с другой стороны, мы наряду с описанием внешней жизни, внешней природы, внешних картин — имеем описание внутреннего мира человека. Вот мы говорили совсем недавно — этот внутренний мир особенно и понравился интеллигентам, и вообще образованным людям. Зачем, в сущности, путешествовать, — если можно о внутреннем мире писать и так?

Надо сказать, что даже современные журналисты сделали преинтереснейшие выводы из этого положения. Потому — что. Была история, как, представьте себе, советский ледокол, атомоход, идет впервые в жизни на

Северный полюс. Ледокол там, здоровая экспедиция, в ЦК утверждали списки, там журналисты, деятели культуры, и т.д., и знатные люди... И среди них спецкор газеты «Комсомольская правда», одна из огромных и влиятельнейших газет в Советском Союзе, Ольга Кучкина. И она с дороги шлет репортажи. Эти репортажи можно тоже считать таким поджанром путешествий или путевых дневников. Эти путевые дневники по своему конструированию были просто прекрасны. Например: «Число такое-то. Волнение шесть баллов. Облачность низкая. На горизонте остров Вайгач. Почему-то думается о Пушкине...» Дальше идут три страницы о Пушкине — на чем и кончается, значит, репортаж. Вот такая пгеинтегеснейшая амальгама! Я вам доложу, что таких мемуаров тоже достаточно много было написано.

Но наиболее привлекательны для населения, — и сейчас мы опять говорим о сплетнях, — конечно, мемуары звезд.

Почему человеку необходим кумир? Ну, если не каждому, то большинству людей необходимы вот какие-то кумиры, какие-то личности, на которых сосредоточены их страсти и побуждения — это отдельная история. Но кумир, он живет как под увеличительным стеклом, как под линзой: и все его поступки, мысли, страсти, глупости и т.д. многократно увеличиваются, и все за ними следят. Вот таким образом бесформенная масса людей превращается в нечто вроде социума: все смотрят в одну сторону на один и тот же предмет. Но мы не будем углубляться в этот механизм, про это когда-нибудь в другой раз, не здесь и не сейчас.

Так вот. Когда звезда пишет мемуары, понятно, что обычно она их пишет не сама, что не имеет никакого значения. Ну, мода на скандальные мемуары пошла, наверное, с 60-х годов, когда изменилась сама модель поведе-

ния. Резко модель поведения изменилась в районе 68-го года — все эти волнения студенческие, молодежные, социальные, революции детей и соцреволюции, и хиппиреволюции, ЛСД, сексуальные революции! и прочее...

И вот тогда, понимаете, на большом спорте очень хорошо видно некоторые вещи, потому что когда-то, скажем... Есть такая книга у одного российского журналиста Александра Беленького «Второй после президента» — это в сознании американцев вторым после президента по значимости и влиянию является чемпион мира по боксу в тяжелой весовой категории. Кумир толпы! Ну, сначала мужской части, но женской тоже. И когда-то эти кумиры являли собою образец рыцарского поведения. Даже если на самом деле они были полубандитами, — слушайте, были серьезные промоутеры, были агенты, которые работали с прессой, которые создавали образ рыцаря без страха и упрека. Ну, в противном случае народу это не понравится.

И вот — юный Кассиус Клей стал прыгать, кривляться, выкрикивать угрозы и какие-то безумно хвастливые лозунги! За двадцать лет до этого он бы испортил себе имидж так, что драться его пустили бы только с деревенским пьяницей. А здесь народу это понравилось. И в результате вот эта скандальность, это хулиганство стали привлекать. В чем дело-то?

А мир стал сытым. Слава Богу, кончилась эпоха войн для «золотого» миллиарда. Слава Богу, кончилась эпоха голода. Кончилась эпоха великих открытий. И, строго говоря, кончилась эпоха великих трудов. А потребность в чем-то таком эдаком — осталась! И вот как футбольные фанаты дерутся друг с другом, потому что иначе они участвовали бы в колониальных войнах, или одно племя на другое, или открывали бы новые земли, или распахивали бы целину, отмахиваясь от индейцев,

китайцев, киргизов, кого угодно... А сейчас им нечего делать. Даже если они не работают и не учатся — им платят социал, или содержат родители. А сила запрограммированная играет, и вот они толпами дерутся.

Таким образом, скандальные мемуары удовлетворяют страсть толпы — узнать что-то такое, и сякое, и эдакое. Так с кем спала Мэрилин Монро? так убили ее или не убили? так кто стрелял в президента Кеннеди? хотя мы никогда этого не узнаем, и т.д. И вот эти вот мемуары совершенно откровенно эксплуатируют те чувства толпы, которые иногда называют низменными, хотя в чем-то это естественное человеческое любопытство. Такие мемуары были, есть и будут!

И если, я знаю... как бы это сказать... я твердо помню, я не хочу рекламировать, была такая знаменитая голландская проститутка, а может быть, она не голландская, а может она из Южной Африки, знаете ли, я не помню, но звали ее, помнится, Ксавьера Холандер. Возможно, это псевдоним — Холандер, может быть потому, что они из ЮАР переехали в Голландию. Итак, она была проституткой.

Ну, проститутки были всегда. Но по-моему (я могу ошибаться), она была первой проституткой, которая написала мемуары. Сегодня эта книга показалась бы очень скромной. Но тогда это был полный шок! Она писала обо всем достаточно подробно. Она называла все части тела так, как они называются, — хотя без мата, но на уровне учебника анатомии для школы уж это точно. Она позволяла себе юмор и иронию. Ну, уровень откровенности был таков, что, скажем, в начале XX века в Америке ее бы просто линчевали. Проститутки стали писать мемуары.

А потом мемуары стали писать убийцы. Если человек вместо того, чтобы быть повешенным, по старой доброй

формуле британского судопроизводства: «за шею, высоко и коротко, пока не умрет», — если вместо этого он сидит в камере, где его кормят три раза в день, где температура воздуха поддерживается на приличном уровне, где есть сливной унитаз, где его не бьют, где он знает, что он еще точно несколько лет просидит, пока дело дойдет до дела: одна кассация, вторая, пересмотр... — то почему ему не написать мемуары? если ему дают и ручку, и бумагу, и книги почитать. И этим можно заработать денег, прославиться, и обеспечить родных, или кого-то еще.

Убийцы стали писать мемуары! И люди стали эти мемуары покупать и читать! Потому что действительно интересно: что думает тот, который вот убил, что он при этом чувствовал? Раньше, знаете ли, этого не рассказывали, рассказывали только следователям и то обычно так, чтобы разжалобить.

Таким образом, мемуарная литература вносит свой вклад в опошление и обывление населения, работая на тех самых примитивных инстинктах и примитивном любопытстве. И сегодня уже иногда трудно себе представить, что, пожалуй, русская мемуаристика началась с книги Герцена «Былое и думы», где было и былое, и думы. И эти мемуары одновременно являлись и путешествием, и физиологическим очерком, и психологическими зарисовками, и сатирическими шаржами, какими угодно сценками. Это серьезная книга, «Былое и думы». Там много очень интересного, и это местами просто очень неплохо написано, а кроме того, написано как будто про то, что здесь и сейчас, — что отличает многие талантливые книги.

Или. В свое время, в свое — это 60-е годы первая половина — в Советском Союзе интеллигенция зачитывалась мемуарами Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь». Понятно, они прошли цензуру, понятно мно-

гое там было недосказано, понятно, что Илья Эренбург вынужден был быть человеком политесным, лавировать, прогибаться перед властями, как все советские официальные письменники, — а куда вы от этого денетесь. Но, тем не менее, для народа, который жил за железным занавесом внутри в клетке, было очень интересно читать, как он был в Италии, во Франции, в Испании, он встречался и с теми, и с семи. Ну интересно, каково они там живут, и вообще: что такое иностранцы, и что делается там наверху среди писателей, среди политиков, и прочее. То есть: познавательная функция мемуарной литературы, конечно же, огромна.

И вот сегодня эта познавательная функция в силу разных причин пожалуй что исчезла. Потому что... ну, предположим, кто-то напишет мемуары за деньги за Филиппа Киркорова или Аллу Пугачеву. Спрос гарантирован очень высокий, потому что многие из тех, кто не только слушают Киркорова, но при этом еще умеют читать, разумеется захотят купить эту книгу. Ничего хорошего из нее вычитать будет нельзя, хотя многие падки именно до вот таких вот сплетен. Но: чтобы появились серьезные книги о том, как сделана жизнь, — такой задачи почему-то нигде, ни на каких симпозиумах, ни на каких семинарах, ни на каких книжных ярмарках и круглых столах даже не ставится.

Никто не учит писать правду. А писать исчерпывающую правду — как ни примитивно, как ни грубо в лоб это звучит, но это самое главное в мемуарах. Понимаете, какая история, на мой взгляд. Для писателя, для серьезного прозаика — мудрость и простая психологическая умственная честность — это почти одно и то же; а иногда просто одно и то же. Гениальность Льва Толстого в «Войне и мире» в том в первую очередь и заключается, что он — человек умственно и психоло-

гически абсолютно честный и добросовестный. Когда он пишет, как, обнявшись, плачут две старые подруги, дружившие с молодости, богатая и бедная, одна попросила денег, а другая дала, и кончается знаменитой в русской литературе фразой: «Но слезы обеих были приятны». Вот это состояние нужно уметь почувствовать своей внутренней собственной сущностью.

Вот и про мемуары примерно то же самое. Ну, это английское, понимаете, — «честность — лучшая политика»: не темните.

И поэтому, когда мой добрый друг и глубоко мною уважаемый прекрасный русский писатель, ленинградец Валерий Попов говорил о том, что ему не важны вот эти... вот как там танкиста вербуют за деньги, да ему не важны...

Вот что это за такое, понимаете, удивительное совпадение, что погибших при штурме, не состоявшемся, Белого дома, трое — и все трое молодые симпатичные ребята, и они втроем принадлежат к трем разным, но как бы главным в России конфессиям: один естественно русский православный, второй — мусульманин, а третий — иудей. Ну, вот чтобы был такой интернационал. Понимаете, это слишком красиво, чтобы быть правдой! — Если и это не интересует; если не интересует, о чем они там думали у себя за «красным забором», когда разоряли страну, — то скажите: как можно требовать от миллионов читателей, чтобы им была хоть сколько-то интересна душа писателя, если писателю не интересно, как и каким образом страдают миллионы читателей?!

Знаете ли, я, подобно большинству наверное, всегда придерживался той точки зрения, что любовь должна быть взаимной. А вот так с центропулизмом настаивать на том, что «я — писатель, поэтому вы должны любить меня», — я думаю, что это не то чтоб некрасиво, —

глупости, мы не об эстетике, повторяю, — но это в высшей степени неумно, потому что никак не может кончиться желаемым результатом. Ну не будут тебя любить, ну честное благородное слово!

И в заключение. Поскольку мы живем в начале XXI уже века, в эпоху безусловного упадка нашей великой цивилизации. И этому упадку естественным образом соответствует упадок современной культуры вообще и современной литературы в частности. Поскольку нам стараются гнать чернуху и депресняк в качестве современной литературы. Поскольку нам задвигают разнообразное фуфло, называя его постмодерн, хотя, — простите, что я повторяю собственную остроту: «называть иногда что-то постлитературой — это все равно, что фекалии называть пост-едой» — это не более чем игра в термины. Понятно, что в нашу эпоху честные мемуары приобретают наибольшее значение.

Потому что массы, оболваненные телевидением, для которого главное — деньги получаемые с рекламы; массы, которым объяснили, что все можно и все доступно: все виды сексуальных отношений равны, все образы жизни равны, все религии равны, давайте все до кучи и любить друг друга. Что есть не более чем глупость. Но про это тоже не сейчас. Так вот. Мемуары, то есть честное изложение на тему «где я был и что я видел», приобретают максимальное значение.

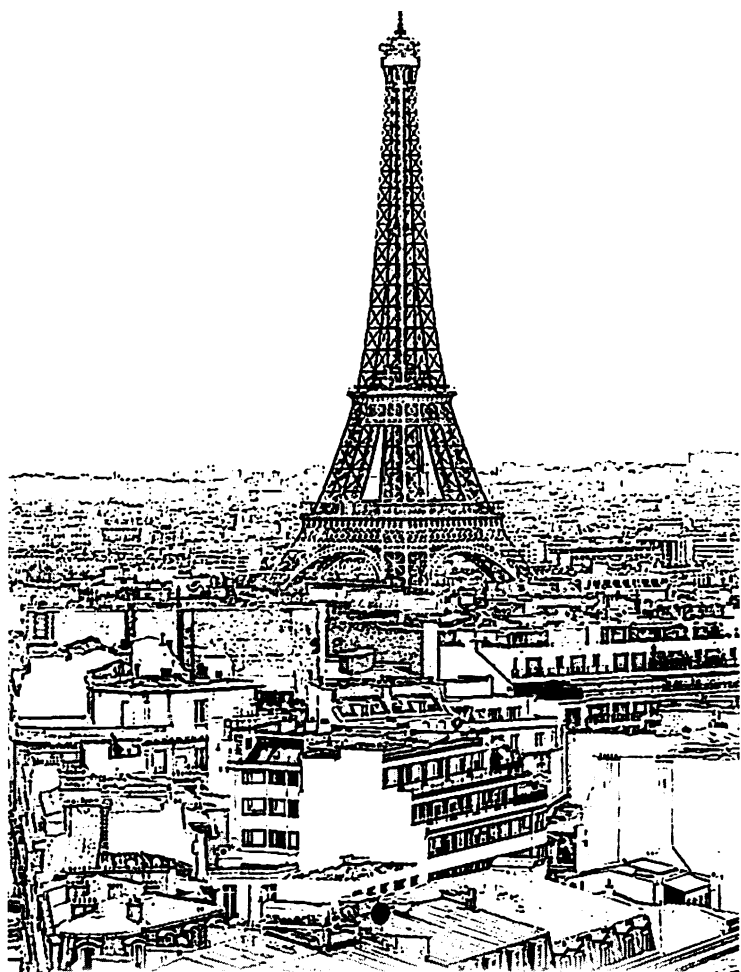
При этом заметим, что именно мемуары являлись, пожалуй, главными книгами в истории разных стран и всего человечества. Разве что Шекспир сам по себе, ну так он совсем велик. Но ведь даже «Илиада» Гомера — это, строго говоря, репортаж об экспедиции военного корпуса греков для взятия какого-то города. Если еще представить, что кто-то там был и рассказывал, откуда-то ведь стало известно, — то это слегка видоизмененные формально

ритмизованные мемуары. Если мы возьмем наше недавнее прошлое, то ни одна книга не могла соперничать по значимости с сочинением товарища Сталина «Краткий курс истории ВКП(б)», а уж биография товарища Сталина рекомендовалась к изучению очень жестко.

Если говорить о мемуарах великих личностей, то в свое время великий канцлер Германии Бисмарк написал книгу, название которой на русский тоже можно перевести как «Воспоминания и размышления». А можно как «Пережитое и мысли». И то и другое будет правильным. Эта книга по популярности, вероятно, превзошла сочинения первого поэта Германии Гёте. Потому что книгу эту держали буквально в каждом доме, даже люди, которые вообще ничего не читали. Потому что Бисмарк для них был тем человеком, который из лоскутьев собрал Великую Германию и привел ее к могуществу и славе. Ну так конечно, книгу такого человека имеет смысл читать.

Когда американский президент пишет очередные мемуары — имеет смысл читать, и потом...

Мне хотелось бы закончить цитатой из моей любимой книги Курта Воннегута «Колыбель для кошки» — когда профессор Хоннекер при получении Нобелевской премии в своей речи говорит такую фразу: «Я никогда не мог понять, для чего люди играют в придуманные игры, когда на свете столько настоящих игр». Вот и я что-то, видимо, в силу возраста перестаю понимать: зачем люди читают придуманные книги, когда на свете было столько настоящего, которому выдумка просто в подметки не годится.



*Выступление
на Парижской международной книжной ярмарке,
Франция, в 2005 г.*

ГИПЕРБОЛА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И МАСШТАБ РОССИИ

Я боюсь и, более того, я не боюсь, а почти уверен и, более того, я заранее прошу принять извинения в том, что сейчас я, вероятно, испорчу некоторые правила литературной игры, которую нам предлагают. Выскажусь несколько вразрез против этих приличий, которые мы должны соблюдать. Потому что последние годы и десятилетия нам в литературе предлагают столько игр и столько приличий, что они стали вязать по рукам и ногам. Сказать элементарную правду представляется бестактностью. И в результате мы играем в эти игры, из-за которых делаемся все глупее сами и делаем глупее наших читателей. И при этом стараемся хранить хорошую мину при плохой игре. Поэтому: я попробую — сказать просто.

Я полагаю, что гиперболизация в русской литературе, ну в частности у Гоголя (если брать от классики) и размеры российской территории — не имеют ни малейшего отношения друг к другу. Я подозреваю, что сама

попытка связать некую огромность метафор в русском фольклоре и русской классике с огромностью российских пространств — это совершенно искусственная попытка. Так берут материал, лежащий совершенно на поверхности, и придумывают себе какую-то удобную тему, ну как говорилось у нас раньше, *диссертабельную* тему.

Кстати, когда русский фольклор возникал, то не было в России никаких таких уж огромных пространств. Жили себе, понимаете, племена в лесах, как многие другие племена: и не славянские, и кельтские, и германские, и какие угодно. Жили кто в лесах, меньшая часть в степях, еще меньшая часть в горах, и у всех фольклор был до ужаса похожий один на другой!

Значит, говоря о Гоголе, заметьте. Николай Васильевич Гоголь — классик русской литературы и мастер той самой гиперболы, у которого козаки жрут столько, что не помещается, у которого подражание, понимаете ли, Гомеру в «Тарасе Бульбе», где один козак убивает другого козака, примерно как один древнегреческий герой убивает другого древнегреческого героя у Гомера. Вот этот самый Гоголь Николай Васильевич родился в 1809, как известно, году. И в том же самом 1809 году на другом конце света, через океан, родился великий классик американской литературы Эдгар Аллан По. И у него тоже новеллы полны гипербол, полны чудовищных преувеличений. Но, по-моему, еще никто и никогда не пытался ставить гиперболы в новеллистике Эдгара По в зависимость от размеров Соединенных Штатов Америки, которые на тот момент были заметно меньше, чем сейчас. И когда в новеллах По у кого-то там такой нос, который свисает ниже подбородка и т.д. и т.п. — ну помилуйте, причем же здесь в самом деле размер страны.

Еще одна вещь. Если мы возьмем новую литературу, литературу, которая появилась в эпоху Ренессанса и годы, последовавшие за ним, то, вы знаете, есть такое произведение, которое построено все на гиперболе. Оно называется «Гаргантюа и Пантагрюэль» и написал его, как мы знаем все прекрасно, Франсуа Рабле. Если память мне не изменяет, Рабле был француз и жил во Франции — и его гиперболизация не имела никакого отношения к размерам Франции, которая на тот момент была достаточно не цельной: время Ришелье еще не пришло, и Гасконь, и Савойя, и Бретань, и Аквитания, и Нормандия — все это было отчасти по отдельности. Это были нормальные европейские герцогства или королевства. А вот с гиперболой Рабле все было совершенно в порядке.

Если мы попробуем посмотреть посеевернее — там Англия, понимаете, за Ла-Маншем, за Английским каналом, вечная соперница и противница и конкурентка Франции. По площади Англия, если от нее еще и Шотландию-то отсоединить, потому что шотландцы до сих пор заявляют гордо на вопрос: «Вы англичане?» — «Пока еще нет!» — так вот, Англия вовсе маленькая. И вот вам нормальные английские детские стихи:

Робин Бобин Барабек
Скушал сорок человек,
И корову, и быка,
И кривого мясника,
Скушал башню, скушал дом...

и т.д. Ну и какое, спрашивается, отношение имеет размер съеденного Робинот Бобином к территории Англии? Похоже, что никакого! Похоже, что нет и близко никакой связи между размерами страны — и гипербо-

лой в ее литературе. Здесь механизм абсолютно другой. Вот об этом механизме имеет смысл несколько слов сказать.

Смотрите, еще в древнем кельтском эпосе о круглом столе короля Артура говорится о великанах и чудовищах — слушайте, ведь крошечное же было королевство! Ведь еще Данлоо, оно же Нортумбрия, было отдельно, Уэльс был отдельно, и Уэссекс был отдельно, и все это было еще до времен Альфреда Великого. И у Артура королевство было совершенно крохотуличное, а великаны и чудовища в эпосе уже присутствуют.

И вообще если обратиться к истокам европейских литератур и посмотреть на древнегреческую литературу, которая лежит в основе, то увидим великанов! Мы увидим, то есть, героев и титанов — гигантские фигуры, титанические во всех смыслах: они огромных размеров, огромной силы, огромного аппетита, огромной физической мощи и огромной любовной мощи. А все эти государства в Греции были маленькие-маленькие, что называется, простите, плевком перешибешь. Ну просто проходишь их пешком очень быстро. При чем же здесь размеры?

И есть герой, который сам является гиперболой, вот ходячая гипербола, Геракл. Ну и какое отношение имеют размеры Геракла, окружность его бицепсов, объем его мышц, мощь его костяка и рост его в длину от пяток до макушки к размерам Греции? Да, страна маленькая, зато мужик здоровый! Зато размерам Геракла соответствуют размеры его подвигов, и вот это вот гораздо важнее. Все эти пораженные гидры, задушенные еще в колыбели (Геракл в колыбели, понятно) змеи, змеи приползли... Вот эти задушенные змеи, эта чистка Авгиевых конюшен и т.д., — то есть: огромный человек совершает огромные подвиги. А территория не важна.

Запомним: масштаб поступка и масштаб карты, где изображена территория страны — это две принципиально разные вещи. Можно иметь много территории с мелким народом, можно иметь мало территории со сплошными гигантами. Как и было в Древней Греции согласно сохранившейся мифологии и искусству.

Если вам кажется, что Греция достаточно большая страна, то посмотрите на совсем маленькую страну, на Израиль, который примерно такого же размера, как Эстония. Если Эстония постоянно кричит: «мы маленькая страна, мы очень маленькая страна», то Израиль такой же маленький, только при этом еще вытянут в длину, вот такой тоненький-тоненький: в некоторых местах он толщиной вообще километров пятьдесят. Вот Израиль не кричит, что он маленькая страна. Это к тому, что, вы знаете, это в тех краях, где писали Библию, сложили историю также про Давида и Голиафа. Вот вам, получите Голиафа, этого гиганта, великана и несостоявшегося злодея: огромного, ростом с башню, руки как бревна, и прочее, и прочее. Ну и скажите — какое отношение имеют размеры Голиафа к размерам Палестины?! Никакого... Зато размеры Голиафа имеют отношение к напряжению той борьбы, которую вел Израиль со своими соседями и врагами! То есть, размеры Голиафа символизируют огромность сил, враждебных авторам этого сказания. Вот в чем дело! а вовсе дело не в карте.

В маленькой-маленькой стране — знаменитый силач и герой Самсон. Ну и скажите: а что, обязательно иметь большую территорию, чтобы родился силач Самсон? Который, значит, челюстью от осла побил сколько-то тысяч человек, и прочее. Кстати, о вдумчивости филологов. Обычные рассуждения, банальные, старые — что почему именно челюстью осла? Ну, пред-

ставим себе челюсть осла, ну, и взял в руку, может камень лучше было взять в руку или палку. Значит так: ослы, дамы и господа, бывают разные. Бывают дикие ослы, домашние ослы, бывают ослы разных пород, да, в том числе двуногие, осыпанные орденами, совершенно справедливо. Значит, есть онагр. Онагр — это дикий осел, который так же относится к домашнему ослу, как, допустим, лошадь Пржевальского и вовсе одичалый мустанг относятся к домашней лошади. Так вот онагр — это осел, но еще онагр — это античной эпохи боевая, осадная, метательная машина. Для простоты можно сказать, что род катапульты или баллисты, хотя это чуть-чуть другое, но нам сейчас не до этих тонкостей. Вот этот онагр, как все эти машины, был устроен таким образом, что натягивались канаты, оттягивался деревянный рычаг и т.д. и т.п. Вот этот онагр, который “осел”, имел “челюсть”, то есть такую здоровенную узкую раму, сделанную из здоровенных тяжелых балок, ну, вроде современных железнодорожных шпал — только, разумеется, деревянных, ни в коем случае не бетонных. Длиной так, пожалуй, шпалы в полторы-две, толщиной немного поменьше и веса хорошего, потому что были прочные. И когда Самсон бил врагов челюстью осла, то бишь балкой рамы или всей рамой онагра, — это соответствует тому, как, допустим в русском фольклоре кто-то побивает врагов оглоблей, то есть совершенно то же самое — у кого что оказалось, понимаете, под рукой. Если не знать, что челюсть осла — это рама онагра, то становится еще меньше понятного.

Так вот я и говорю: какое отношение имеет размер балки из этой машины, которой можно бить врагов сотнями, к размеру страны, где жили эти враги? Тем более если страна редко населена — тогда за врагами, представьте себе, придется бегать по бескрайним про-

сторам Сибири. Ну согласитесь сами, это все, по меньшей мере, несерьезно.

Точно так же в индусской мифологии существуют свои герои, боги, титаны, которые отправляются в разные края, на небеса, с небес обратно на землю и прочее, и они тоже иногда очень большие, очень сильные, некоторые из них бывают очень страшные, у них и конечностей-то бывает огромное количество, сколько-то комплектов, и все это не имеет никакого отношения к отдельным маленьким индусским княжествам того времени, когда все это возникало.

Ну, и при чем же здесь размеры России-то? Россия даже не занимает какое-то почетное призовое место в перечне гипербола в мировой литературе. Ну что вы, честное слово.

Если вы обратитесь к мифологии всех народов, то, понимаете, даже у эскимосов и у чукчей, у кого угодно, есть свои герои, свои огромные фигуры, свои страшные обжоры. Свой огромный ворон, который размером гораздо больше птицы Рух. Птица Рух — это тоже гипербола и тоже не имеет никакого отношения к России!

Инки в Америке ожидали, что приплывут странные люди белого цвета, с растительностью на лицах. Ну, нам этого инки не рассказывали, но вот в таком виде это сейчас дается: и приплывут они на огромном острове, который влеком огромными облаками. Вы знаете, корабли той эпохи, каравеллы — карабеллы, «кораблики» — они были вообще-то очень маленькие. Сегодня они бы выглядели просто скорлупками. Ну, не производили они никакого грандиозного впечатления, честное слово. Вот каждый, например, может увидеть в городе Лондон восстановленный новодел, но внешне точная копия корабля сэра Френсиса Дрейка «Золотая лань». Он был примерно того же размера, что каравел-

лы, да еще и побольше. Я сейчас не помню, какого он был водоизмещения, но, по-моему, больше 200 тонн. А каравеллы сплошь и рядом были 70—80—90 тонн. Да вы с ума сошли, это скорлупа! Это я к тому, что гиперболы и у инков были, и у всех были.

Если вы возьмете кельтские сказания, то вы найдете там героев, совершающих совершенно гиперболизированные подвиги. Если вы возьмете германские сказания — то все эти огромные страшные тролли, все эти Асы, то есть боги из дома Одина, все эти валькирии, Тор со своим молотом нечеловеческих размеров и т.д. Все та же самая гипербола!

И она есть решительно у всех, я повторяю. Дело здесь скорее в том, что, во-первых, с самого начала фольклор, мифология, а впоследствии литература, неизбежно дает модель поведения и идеал поведения, дает модель героя и показывает идеал героя. Без героя выжить абсолютно невозможно. Потому что народу племени, роду, чтобы выжить, необходима установка на победу в борьбе. Выживали только сильнейшие. Жаловаться было некому. И в первую очередь ценились герои, сильные и храбрые воины, которые были в состоянии совершать подвиги, то есть побивать много врагов, защищая свой народ. Идеальный герой должен быть очень крупный, очень сильный, очень храбрый и способный совершать просто черт знает что такое. Ну потому что иначе трудно противостоять злой окружающей среде и особенно другому враждебному племени. Вот из этого и идет гиперболизация.

Когда объясняют детям, дети понимают, что это сказка — а тем не менее вот это то, к чему душой хорошо бы стремиться в мечтах: как герой прорубает канал в горах, чтобы пригнать в родное стойбище воду, или как герой убивает всех врагов, или как герой гасит по-

жар, и т.д. и т.п. Вот здесь — гипербола как создание идеала поведения: герой делает то, чего сделать невозможно, но хорошо бы. И обладает качествами нужными в такой степени, в какой нормальный живой человек, разумеется, обладать не может; но хорошо бы. Вот эта гипербола заложена в стремлении подражать подобному герою, и стремиться к нему настолько, насколько можно. Вот поэтому такие герои есть во всех мифологиях, во всех фольклорах. И изначально — во всех письменных литературах. Ну, дальнейшее — это судьба таких гиперболизированных героев в наше время, она печальна скорее; но изначально было именно так.

А в жизни нашей повседневной гиперболизация идет не от размера, а от темперамента рассказчика и от темперамента народа. Когда рыбак показывает размер пойманной рыбы, ну, которая почему-то сорвалась (или уже съедена) — то он показывает большу-ую рыбу. Независимо от того, в какой реке он ее выловил, какова длина этой реки и какова численность народа, к которому принадлежит рыбак. Более того: есть такое мнение, что чем больше водки, допустим, в России выпил рыбак — тем большая рыба ему попалась в этот день. То, что при этом, допустим, английский рыбак выпьет виски, а французский рыбак выпьет красного вина или коньяка, — никакого принципиального значения не имеет. Если вы напоите его в дым, то рыба может быть любого размера совершенно! Он будет просто меньше отвечать за свои слова.

Темперамент лежит в основе гиперболы и в литературе в том числе. И вот этот темперамент, с которым автор излагает свое повествование, и сказывается, в том числе, и через гиперболизацию. В свое время, когда я в реалистическом тексте встречал обороты типа: «жара была такая, что мозги трескались», ну, или менее

банально, более изящно: «что казалось, от жары булькает мозг, как бобы в кастрюльке». Разумеется, мозг не булькал и тем более не трескался, и любому это понятно, а это всего лишь художественное красивое преувеличение того простого факта, что было жарко и даже очень жарко. Вот человек спокойный, флегматичный и объективный скажет: было очень жарко. Человек точный скажет: было где-то плюс сорок—сорок два в тени по Цельсию, правда, в этой Средней Азии жара сухая и переносится не так тяжело. Ну, допустим, интендант скажет, что поэтому требовалось много воды. А вот художник, писатель-сочинитель, скажет, что у него трескались мозги, или булькали, как бобы в кастрюльке. Размер пустыни и реальная температура жары к этой гиперболе, я повторяю, отношения не имеют. Имеет отношение чувство, которое вкладывает в это человек.

И когда говорят, и когда складывали сказки в старые времена, что «дерево выросло от земли до неба», что «гора была от земли до неба», — нет, она была не до неба: она была просто очень высокая. Если в Древней Греции на Олимпе жили боги, то это не потому, что Олимп выше Эвереста, или выше американских Анд, или выше Памира. Нет. Олимп довольно низенький, и в наше время влезть на него не так уж трудно нормальному здоровому человеку. Но, черт возьми, грекам нужно было, чтобы серьезные боги жили на серьезной высоте. Вот, понимаете, и вся недолга. Размеры Олимпа не важны. Никогда ни на Эвересте, ни на Монблане, ни на Пике Ленина в Советском Союзе не жило такое количество могучих и огромных богов, с ними вдобавок еще и титаны огромные и могучие воевали, какие жили на вершине небольшой горы Олимп. Понимаете, да? Вот вам и размеры. Все дело в авторе и авторском видении.

С фантазией прекрасно обстоит дело у детей. И вот дети наворачивают гиперболы, абсолютно об этом не думая. То есть когда дети разводят ручонки и говорят, что они съели во-от такой вот пирог! или показывают спереди, что у них был во-от такой вот живот! или какой-то силач поднял во-от такой вот камень! они понимают, и слушатели понимают, и дети понимают, что их слушатели понимают, что, конечно же, на самом деле это не так: что, конечно, такого камня силач не поднимал. Это просто означает, что силач о-очень сильный, что ребенок под впечатлением силы этого силача и он хочет передать свое впечатление. Ну, не знаю, как еще его передать. Ну что же, динамометром мерить силу силача, или его в джоулях передавать?.. Он и показывает, что камень был вот такого *необыкновенного* размера.

То есть. Гипербола предмета, можно сказать иначе, гиперболизация объекта повествования передает всего лишь огромность впечатления рассказчика. Единственное *назначение гиперболы* — это *произвести впечатление* и передать силу чувства независимо от размера территории.

А Карфаген должен быть разрушен.

Когда, скажем, во время Первой мировой войны в России печатались такие цветные листовки со знаменитым героем, георгиевским кавалером казаком Кузьмой Крючковым, то там была и такая картинка, где Кузьма Крючков, бравый, чубатый, грозный, красивый, мощный, насаживает на пику прямо семерых немцев сразу. Вот вам классический пример гиперболы. Конечно, Кузьма Крючков такого не надевал на пику, но вот показать — то, что мы здоровые, а немцы маленькие. Заметьте, это есть во всех агитационных карикатурах, где изображаются: свои — очень большие, а враги — маленькие и противные.

Вплоть до анекдотов. Кое-где любят на картах, изображая вражеские объекты и свои объекты, — например, вражеские корабли и свои корабли, — изображать свои покрупнее, а вражеские помельче таким образом, что, например: российский сторожевой катер может быть на изображении равен американскому авианосцу. Или может быть больше него. Это, конечно, вот такая мелкая морская шутка — но, тем не менее, это тоже существует.

И когда мы обращаемся к таким известным гиперболам, как Моисей сорок лет водил народ израильский по пустыне. Вы знаете, вот русский народ по Сибири сорок лет никто не водил, хотя размеры Сибири и Синайской пустыни совершенно несоизмеримы. И говорили, много анекдотов на эту тему: что ходить по пустыне 40 лет — и никуда не прийти? абсолютно невозможно! Ну, имеется в виду: для того, чтобы, значит, в этой Синайской пустыне вымерли все те, кто знал египетское рабство. Но гиперболу вы понимаете: вот вам размеры крошечной пустыни — и вот вам сорок лет.

Или. В сказках разных народов есть этот проходной мотив: износить семь пар железных башмаков. Это не русский элемент сюжета, это не из русского фольклора деталь. Это в маленьких-маленьких европейских государствах! Неизвестно: куда они ходили, изнашивая семь пар железных башмаков? Что невозможно чисто технически — но дает впечатление о том, что времени прошло очень-очень много, и дорога была пройдена длинная, длинная. Вот и все назначение гиперболы.

Смотрите, почему никому не приходило в голову придумать тему дискуссии, или диссертации, или круглого стола: «Гипербола сказок «Тысяча и одной ночи» и размеры Индии». А где бы вы ни раскрыли эти ста-

рые арабские сказки — или там будет птица, которая питается слонами, унося их в когтях вдаль, крупная птица; или там вылетают из бутылок джинны размером с сегодняшний атомный гриб; или там выныривают из глубин морских дэвы, у которых между рогов натянута веревка, а на веревке болтается гамак, а в гамаке спит женщина, а еще на веревке болтается сундук, понимаете ли, в котором много-много золотых колец. Ну, и при чем здесь масштаб, и при чем здесь размер?

То есть. Если пытаться сформулировать, то можно сказать что-то вроде:

гипербола — это показатель эмоционального отношения к предмету рассказа.

Гипербола — это показатель силы чувства, показатель размера чувства, с каким рассказчик повествует о материале. И рассказчик показывает свою эмоцию, свое потрясение, свое впечатление, масштабы катаклизмов — через размер предмета. Только и всего. То есть: *это потрясение от происходящего, а не уподобление размеру окружающего пространства.*

И тогда можно предположить, что, скажем, итальянцы или латиноамериканцы более склонны к гиперболизации — а, например, современные исландцы или норвежцы менее склонны к гиперболизации, потому что темперамент более вялый.

И вы знаете? В самом деле! Если почитать такой, скажем для простоты, знаменитый роман как «Сто лет одиночества» — там разнообразные гиперболы, из которых почему-то в памяти более всего застревают те, которая была вычеркнута цензурой, а вернее редактурой, в первом русском переводе: когда у одного официанта был, извините, половой член такой длины и мощи, что он мог на нем носить, предположим, пять пивных кружек, подавая их клиентам. Вот такой сугубо раблези-

анский мотив, который нам очень нравился, когда мы узнали о том, что в оригинале это есть.

Это не имеет никакого отношения, как вы понимаете, к размерам Латинской Америки! И еще нигде, кстати, не написано, что латиноамериканские мужчины наделены большей сексуальной мощью, нежели какие-то другие. Нет. Здесь речь идет о латиноамериканской любви к жизни. Вот климат жаркий, кровь горячая, очень им нравится все это дело. И поэтому у Маркеса вот такое вот написано.

А вот, скажем, у норвежского или исландского писателя XX века что-то таких деталей не найдешь. Они как-то в какой-то или примитивный реализм скатились, или в скучный модернизм.

Одним из источников и причин гиперболы всегда была потребность человека как-то изобразить силы природы, которые им владеют, и над которыми не властен он. Ну понимаете — вот эти землетрясения, эти наводнения, этот гром! Ну, наверное, должен быть кто-то очень здоровый, чтобы это текло и гремело! Вот вам и вся гиперболизация. Это было у всех народов.

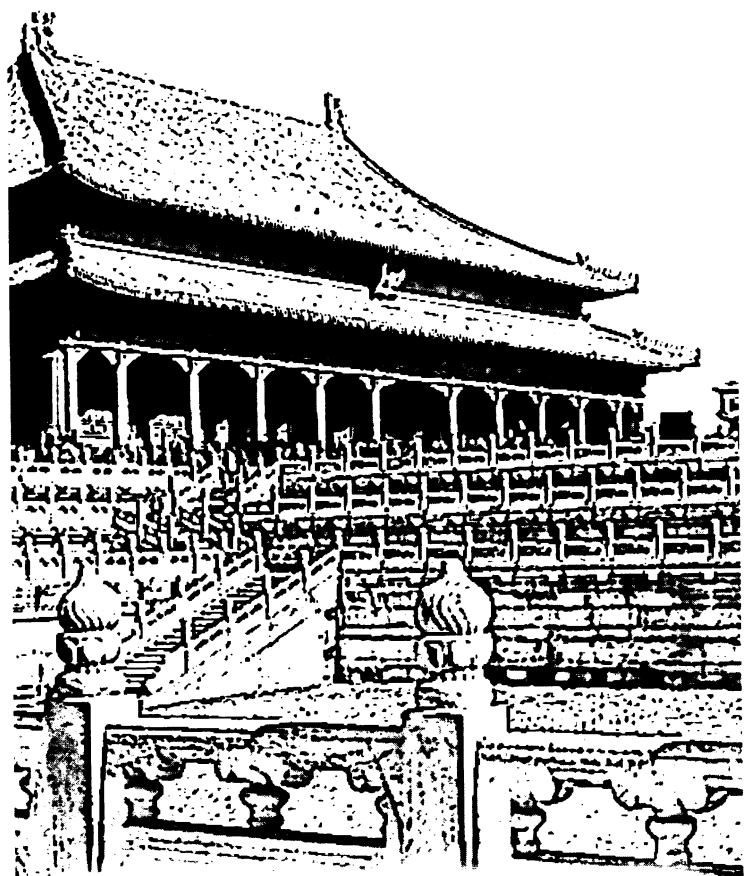
Если попытаться прийти к тому, от чего мы начинали, — какое отношение имеет гиперболизация, гипербола в русской литературе у того же Гоголя, к размерам России, — то хочется сказать скорее обратное. Понимаете, вот в России, вот в сущности в гоголевские времена уже, Пушкин написал известную поэму «Медный всадник». Где впервые появился маленький человек как герой русской литературы — тот самый Евгений, который хотел просто тихо жить, но ничего не получилось, и могучее наводнение смело все. И наводнение не гипербола, а чистая правда! Ну что вы, 4 м 20 см над уровнем ординара! Утонула куча народа, смыло массу всего, повырывало сады и парки. Вот —

маленький человек Евгений, который мечтал жить, но в этой буре, Петром затеянной, трудно выживать маленькому человеку...

И Гоголь-то прославился более не своими гиперболами, а той самой «Шинелью», которую строил Акакий Акакиевич — первый настоящий укоренившийся маленький человек в русской литературе, о котором позднее столько говорилось: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”».

И вот, возможно, интереснее было бы подумать о том, каким образом огромные русские пространства заставляют людей чувствовать себя особенно ничтожными?.. Вот знаете, как некоторые люди очень плохо переносят свое пребывание на Манхэттене. Вот одни испытывают гордость за то, что люди могли построить вот такое, и чувствуют себя там отлично. Они отчасти отождествляют себя с этими строителями, этими конструкторами, этими жителями. А другие наоборот — они ощущают, что они чужие, и вот их эта гигантская архитектура подавляет. Точно так же в России: одни ощущают такую патриотическую гордость и подъем сил от того, что пространство столь огромно — а другие ощущают свое ничтожество пред лицом этих пространств, этой власти, этих сил.

И вот здесь вот, может быть, начиная именно с Гоголя, — но не с его гипербол, а с его маленького человечка, который тоже хочет жить, — и начинается та самостоятельная нота, та нота собственная, которая звучит, именно издаваемая русской литературой в хоре всех литератур прочих.



*Выступление
в Союзе писателей Китая,
Пекин, 2006 г.*

ДЕГЕРОИЗАЦИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КРИЗИС ЦИВИЛИЗАЦИИ

Раньше, чем говорить о де-героизации — имеет смысл говорить о ге-роизации литературы: чтоб было видно, что с чем сравнивается. И чтобы было понятно, — по сравнению с тем, что было, — то, что мы сейчас имеем.

Значит. Решительно изначальная литература, как она была от возникновения, — это самый простой пересказ, на солнышке, на лужайке, или вечером у костра, в пещере, сытому в тепле, о каких-то волнующих событиях. Самые дежурные, самые волнующие события, которые можно было пересказать — это, во-первых, сцены из охотничьей жизни. Охотились охотники регулярно. А во-вторых — сцены из военной жизни: потому что столкновения между разными родами и племенами тоже были совершенно регулярны. Таким образом. *Изначальная литература — это рассказ об охоте и войне.*

Итак, охотничьи рассказы и военные рассказы. Чем отличаются охотничьи рассказы вообще? Как понятно, (не надо смеяться), они отличаются известными пре-

увеличениями. Там имеются огромные звери, страшные свирепые хищники, яростные кабаны, которые сами могут запороть всю кучу охотников, кровожадные львы, огромные медведи. Знаете, а если эти тигры еще и саблезубые, то это просто конец всему!

Это рассказы об охотничьих *подвигах*. Рассказчик прославлял себя, если он был приличный охотник, — или прославлял не менее чем себя другого охотника, если пытался заработать лишний кусок мяса тем, что польстит главному охотнику. И вырисовывался естественно в центре всего *образ героя*. Который побеждает огромного зверя, догоняет быстроногого оленя, сворачивает шею могучему быку. И он всегда прокормит свою семью, род и племя. С ним ничего не страшно! И все славят его — а то и в рог даст.

Второй вариант. Могучий воин. Который догнал десять человек и всем оторвал головы! Или наоборот, они догнали его — и потом жестоко каялись, потому что двое калек еле удрали. Ну потому что как же — нужно, чтобы слушателям у костра или на лужайке было интересно. Нужно, чтобы народ гордился собой! Нужно, чтобы герою нравилось, как о нем рассказывают.

Вот, собственно, такова и была изначальная, самая-самая простая, *информативная*, бытовая литература. Она возникла *вместе с образом героя*, она группировалась вокруг героя. Вот как во Второй мировой войне в Вермахте пехотное отделение формировалось вокруг ручного пулемета МГ-34 (один на девять человек) — вот так первобытная литература группировалась вокруг подвига героя — одного на род или племя. Ну а еще, допустим, на союз племен был какой-то наивыдающийся герой. Это естественно и нормально.

Другой уровень, на котором параллельно возникает литература — это уровень постижения окружающего

мира. Уровень постижения действительности. Как оно все устроено? Отчего дует ветер? Почему течет река, почему бывают день и ночь и т.д. Но науки еще не создано... А знать уже хочется! Потому что любознательность — она изначально.

Таким образом, по простейшей логике вещей, начинают возникать боги, или духи, или души, или еще чего-то всего живого. Ну, грубо говоря, возникает пантеизм. Вот у каждого ручейка и у каждой рощи — есть свой дух, или своя душа, или свой бог. И вот эта роща — это видимое нам материальное воплощение некоего бога, или создание рук его, или разума, или еще каких-то органов. Боги начинают ругаться между собой; вступать в интимные отношения; заключать семейные союзы; враждовать с какими-то другими, которые оказываются Титанами. И, таким образом, — поскольку на раннем этапе естествознание, мифология, фольклор и литература совершенно неразъемны, — все это познание мира и пересказ познанного насколько можно мира посредством слов: — все это *литература* в широком смысле слова. Возникают образы богов, героев и титанов, как неких гигантских сверхсуществ, обладающих сверхъестественными способностями, сверхъестественными силами. А иногда они вступают в интимные отношения с людьми, чаще супермены из богов и титанов с земными женщинами, — и тогда рождаются отъявленные герои: очень сильные, храбрые и удачливые.

То есть поскольку, понятно, повелитель ветра или воды — это какое-то могущественное существо, то литература о нем — это тоже один из видов литературы о героях, о суперсуществах. Ну потому что интересно, как это, и потому что суперсущества управляют всем. И здесь изначально литература наматывается на некую героическую силу.

Дальше. Для того, чтобы кучка людей представляла из себя хоть какой-то социум, — будь то даже род, который образовался из разросшейся семьи. Этой кучке людей не - обходимы общие представления обо всем. С одной стороны, общие представления в них вбивает самый здоровый главный отец семейства, он же, выражаясь по-обезьяньи как будто, перворанговый самец. Вот как он сказал — так все и есть. Потому что перворанговый самец — это не только тупая сила. Это сочетание оптимальное ума, предприимчивости и силы, — и обязательно того, что сейчас называется харизмы сочетания, с этим, — потому что надо внушить всем другим свою волю или силой, или личным примером, или убеждением, или тем, что личность твоя обаятельна. То есть молодые самцы, — простите, мы это про обезьян, а про людей — подростки и молодые воины, — идеалом человека имеют своего вождя. Хорошо еще, если это великий вождь. Идеал человека — это воин, могучий, храбрый, беспощадный к врагам, удачливый в бою и на охоте. Совершенно естественно о нем поют песни и рассказывают у костра. То есть речь у нас идет вот о таком идеале.

То есть *образ героя в первобытной литературе соответствует идеалу человека* — лидера, предводителя-мужчины в первобытном представлении. И этот идеал необходимо иметь в голове каждому — для того, чтобы вообще формировался народ и наматывался на этот идеал героя. Вот есть такой могучий представитель — есть род, племя. Нет могучего харизматичного вожака — ну, и велик шанс, что другое племя в битве это разобьет, женщин уведет, мужчин перебьет, вберет в себя, и ничего больше не будет. Роль героя и личности в истории люди понимали очень рано.

Это видно даже на примере волчьих стай, собачьих стай. Вожак — это, знаете, огромное дело. Недаром

иногда какие-то стаи вступают в поединок методом поединка вожаков. Вот чей вожак здоровее — он потом и другую стаю себе подчиняет. Вот и у нас с вами бывало то же самое.

То есть: «литература без героя» — а о чем, собственно, еще рассказывать? О чем бы ты ни рассказывал — надо, чтобы это было здорово. А чтобы это было здорово — должен быть герой, который делает здорово. Невозможна была безгероичная литература.

И литература возникает, на всех своих ранних стадиях во всех аспектах, как литература экстраординарного. Возьмем ли мы сказки, или возьмем мы легенды, или возьмем мы мифы, или возьмем мы сказания, которые существуют практически у всех народов, — это литература о героях: будь это боги, или будь это бойцы, или будь это охотники.

Или будь это еще одна разновидность: кто-нибудь, какие-нибудь хитроумные, потому что в сказках о животных, которые есть у всех народов, всегда есть какое-нибудь животное особенно хитрое. Это тоже все ценилось. Вот как есть хитрое животное: у кого — лиса, у кого — маленький олень канчиль, у кого — кто-нибудь еще, — так же и персонажи бывали вот такие плуты. Появляется некий зародыш будущего плутовского романа, где кто-то — эдакий шут, которому почему-то можно говорить правду, над ним смеются — он веселит, но он и такой маленький побочный герой: одно из кривых зеркал, которое отражает реального героя.

А в общем и целом, герои все, потому что жизнь — это борьба, а в борьбе надо побеждать, а побеждают герои. Вот и все. А все прочее, в общем, не заслуживает внимания. А самое главное — не заслуживает серьезного уважения.

И. Изначально литература выполняет такие функции, как *развлекательная* и *воспитательная*. Здесь, понятно, нужен герой, чтобы воспитывать, — и героиня, чтобы развлекать, тоже все-таки нужен — даже если он падает или шут делает ему какую-нибудь подломаку.

И еще одна весьма важная функция литературы, хорошо известная тем, кто сидел, особенно в сталинские времена. Потому что была на зоне в бараке такая должность — романист. Романист — это тот из фраеров, кто приближен к блатным, то есть человек не уголовного мира, но уголовные его к себе приближают, чтобы он их развлекал какими-нибудь рассказами. Это называется по-русски «тискать романы», а человек, который это рассказывает, и называется романистом. Уголовные могут сделать так, чтобы он на зоне не работал, чтобы его никто не обижал, чтобы у него было сравнительно теплое место на нарах в бараке, а его обязанность — это рассказывать хорошо и интересно, иначе ему могут учинить просто неприятную физическую расправу. Вот эта *функция развлечения власти* существовала всегда.

Но была еще одна, которая и сейчас у нас есть. И особенно это было ясно на совсем недавно кончившейся советской литературе. *Функция укрепления власти и государства*. Государство в лице своих лидеров, вождей, если хотите — официальных героев, — кормило своих писателей для того, чтобы эти писатели помогали укреплять государство и укреплять положение людей власти в этом государстве. Вот для этого, простите, и был создан в свое время товарищем Сталиным — человеком, очень хорошо понимавшим в политике власти, — и был создан Союз писателей, и вся структура этого союза. И был основан при помощи товарища Горького Алексея Максимовича метод социалистического реализма, который, считается, начался с романа Горького «Мать»,

где были уже герои. Эти герои главное что имели правильные политические взгляды — и боролись не просто за счастье человечества, а за счастье посредством введения мирового социализма и коммунизма.

Ну, в общем, это было всегда... Князь, или барон, или самый здоровый, приближал к себе такого писателя, поэта, акына, можно сказать трубадура. И среди прочего этот трубадур отработывал свой кусок жареного мяса тем, что пел песню или слагал сагу об этом князе, бароне или ярле, — который был самый здоровый, самый храбрый, самый удачливый и поэтому, конечно, должен быть главнее всех. Если трубадур был хороший, то слушать его было приятнее, и верилось ему как-то больше — и, таким образом, просто у ярла увеличивалась харизма. Это к тому, что и эта своего рода придворная литература, литература, обслуживавшая власть...

Литература, надо сказать, очень быстро стала обслуживать власть! Вот еще когда кто-то хромой, но с подвешенным языком сидел в пещере у костра и рассказывал про подвиги самого здорового охотника. Его за это не выгоняли вон под дождь, чтобы его съели пещерные медведи, а наоборот — давали ему мясо. Да, литература обслуживала власть. Есть такое дело. И *обслуживала она власть*, прежде всего, *методом создания героев*. Вот образ героя делался из живого человека.

То есть — куда ни кинь, но всюду получается герой! Потому что. Первое. Людям нужно было самое главное: только крепко централизованное сообщество людей имело шанс выжить в нашем жестоком мире. Чем жестче они были сформированы вокруг мощного вожака — тем больше шансов на выживание и хорошую жизнь они имели. Вот литература была одним из слагаемых этой, выражаясь старомарксистским языком, надстройки, — героическая литература. И от костров эта

героическая литература благополучно дошла до эпохи баронских замков, от эпохи баронских замков — до современных генсеков и прочих лидеров.

Вот, скажем, написал книгу, — я забыл сейчас, как зовут предводителя бывшей советской, а ныне независимой Туркмении, короче, «баши золотой статуи себя на центральной площади». Он не просто сам написал книгу, признанную главной книгой в его стране. Но и о нем есть определенная литература, где он провозглашается главным и безусловно героем, совершенно естественно. Здесь можно добавить еще: что литература, серьезная литература, имела всегда и такую стихийно-прикладную функцию, как *государствообразующую*. Литература несла в себе государственную идеологию. И это можно было делать не методом тупых лобовых атак, вот таких брейн-штурмов и дешевых наемных поллиттехнологов: «Наше — самое лучшее!» Нет.

Вот был великий фараон, давно-давно, четыре тысячи лет назад, а может, еще и с половиной. Он завоевал то, и он завоевал все. Он очень много чего завоевал. Это была первая в мире из всего, что нам известно, совсем большая древняя держава. Еще более древняя чем Китай, считают некоторые. Значит. Нужно описать его походы и подвиги. И они описывались — таким образом, что любой гражданин этого государства испытывал гордость от того, что к этому государству он принадлежит и у него такой фараон. И проникался сознанием того, что походы эти прекрасны. Они пребудут в истории навсегда. Участвовать в таком — это большая честь. И даже рабы знали, что хотя живется им тяжело, но все-таки они не где-то там у каких-то варваров, — а вот все-таки в серьезном государстве: тоже причастны. Ну, свои литераторы были и тогда. И даже писали героические стихи, хотя дошло от этого мало.

А уж когда в новейшие времена Карл Великий решил опять объединить всю Европу и воссоздать Римскую империю, назвав ее Священной! — ну, уж тут трубадуры дули как могли, показывая все величие походов Карлуса Магнуса, всю благость их действий, и т.д. и т.п.

Про римскую литературу мы сейчас даже не говорим. Римская литература по-хорошему была пронизана сознанием необходимости, закономерности и величия своей державы. И здесь мы заметим, что.

Поскольку маленькому человеку всегда жилось плохо, но в отдельные моменты жилось еще хуже чем обычно, то у нас уже в Средневековье отчетливо возникает литература, которую условно можно назвать *бунтарской* или *протестной*. Где лучший пример — это Робин Гуд. То есть мы имеем героя, который борется против сильных и злых, защищая хороших и слабых. А сам он при этом тоже сильный, но вдобавок добрый. Сказителю, поэту, рассказчику, жонглеру, трубадуру, знаете, — совершенно неинтересно рассказывать про то, что какие-то крестьяне были очень слабые и несчастные, и хотя угнетать их нехорошо — но вот их все-таки угнетали, а они жили и были слабые и несчастные. Здесь не было предмета рассказа! А о чем здесь петь?.. О том, что жизнь у них тяжелая? Это и так всем понятно. О том, что она несправедливая? А это как взглянуть. Если ты сильный и храбрый — добудь оружие как хочешь и защити свое право в бою! Сколоть команду, уплыви за тридевять земель, завоюй чужое государство и будь там королем. Это твое право. А если ты не храбрый и не сильный — то сиди и не чирикай; и плати налоги барону, который будет охранять тебя от врагов, если они придут. А пока будет выжимать из тебя все соки сам.

Таким образом. Литератора, писателя, сказителя — не интересуется такой крестьянин, который не может уйти за три моря и основать новое государство. А интересуется такой герой, который борется не только за барона, — но и против барона! Народу это нравится страшно. И возникает вот эта *протестная героическая литература*, потому что всегда бывали восстания, всегда находились народные вожди, и Робин Гуд — это лишь вершина огромного айсберга протестной бунтарской героической литературы. Совершенно понятно, что она должна была быть, потому что в душе каждый крепостной, ну или почти каждый, если он не генетический раб, — он, конечно же, Робин Гуд! Который отрывает головы своим хозяевам, раздает их добро своим несчастным друзьям, и устанавливает справедливую жизнь. Ну, дальше он сам будет бароном с новыми крепостными... но это выходит за рамки его мечтаний сегодня, и за рамки героической протестной литературы.

В течение веков и тысячелетий литература обычно бывала неотделима от истории. Не было вот такого разделения на, допустим, беллетристику и историческую литературу. Нет. Это все было весьма слито между собой. А историческая литература, опять же, интересовалась историческими личностями. А исторические личности — это великие личности. Или это руководители государств, или это великие полководцы, — что может быть в одном лице, а может быть в разных, — или это предводители великих бунтов; или это великие путешественники. Это люди, которые сделали что-то заметное и, в общем, часто героическое: в поступках и в подвигах которых как бы персонифицируется история этого периода. Здесь мы тоже имеем героизацию фигур, героизацию истории, которая процветала тысячелетия, и литературу — героическую.

Если брать от начала, то греческая литература началась с того, что был Ахилл и был Гектор, и был Патрокл, и был Аякс, — были герои, которые совершали необыкновенные подвиги. И это была литература, слитая одновременно с мифологией и с историей. Если же взять литературу более мифологизированную, еще более, то — Эней, который бежал из Трои и который был родоначальником римлян; или Ромул и Рем, которые основали Рим; или Прометей, который похитил огонь и отдал его людям. Или весь пантеон греческих богов: Зевс, Марс, Афродита и т.д., которые, совершенно понятно, были своего рода супергероическими личностями.

Или более или менее историческая личность (согласно Плутарху, хотя понятно, что Плутарх не стопроцентный документалист) — это, скажем, римский царь Нума Помпилий, который заложил разные законы и вообще один из основателей серьезного римского государства. Если возьмем такую старую легенду римскую, которая шла за вроде бы правду, как выступление Горациев против Куриациев, то есть вот враждуют два народа маленьких, и кто победит — три брата против трех братьев! — и вот остается только один из рода Горациев, а оба его брата убиты и все три врага убиты, и он идет обратно и видит свою рыдающую сестру, потому что за одного из Куриациев она собиралась замуж, она была его невестой, они любили друг друга. И в гневе, скорбя по убитым братьям и ненавидя врагов, он убивает свою сестру! И поступает очень жестоко и, тем не менее, — казненный! — героизируется! — ну потому что: такова его любовь к родине.

Вот примерно так образ героя лежал в основе литературы. Потому что какая же может быть римская история и литература, скажем, без Муция Сцеволы,

который, когда Порсена (этрусский царь) осадил Рим, разговаривал с ним, — (он попал в плен, он хотел убить Порсену, у него не получилось). Сейчас его будут пытаться и выбивать из него все показания. И он, отвечая царю на вопросы, кладет правую руку на жертвенник, — и рука у него горит и обугливается! — а он продолжает спокойно беседовать... Ну, понятно, царь понял, что ему ничего не светит, когда в Риме такие вот бойцы, Муция Сцеволу отпустили, враги ушли. Вот так закладывались нравы — и вот такова была литература!

И если мы возьмем литературу более или менее «вымышленную», — то, что сейчас назвали бы скорее беллетристикой (хотя в Древней Греции и в Древнем Риме и это обычно бывало связано с, понятно, мифологией) — и здесь литература письменная и дописьменная, конечно, неразрывны.

То вам древнегреческая трагедия, великая античная трагедия, которая, в общем-то, легла в основание всей великой европейской литературы. И вы видите такие характеры, как царя Эдипа, видите величие их поступков, величие их страданий, вы опять же видите героев, потому что иные не интересны. То есть вы чувствуете, куда ни плюнь, а все-таки получаются герои.

А потом наступает эпоха христианства. И эпоха эта вроде бы совсем не героическая, но это только на первый взгляд, это для тех, кто совсем мало представляет себе, что такое христианство и какова его история. Потому что христианство внешне мягкое, доброе, исполненное пацифизма и непротивления злу насилием, — внутренне было абсолютно жестким, нетерпимым и негибачаемым учением. *Христианство дало такой род героев, как мученики.* Это люди, которые не убивали, но напротив, позволяли безропотно жестоким образом убивать себя — и показывали, терпя страдания, что их

вера истинна и им всего дороже и все равно победит. Христианские мученики — это герои духа, которые в чем-то выше героев античных и языческих. Те погибли, совершая невероятные подвиги, а эти терпели любые невероятные страдания, доказывая тем, что они переносили страдания и принимали смерть, доказывая тем свою истину. Так что *христианская литература — это тоже героическая литература*. И то, что христианство, по историческим представлениям, весьма быстро победило и подчинило Рим, показывает, что это было серьезное учение, обладающее колоссальным потенциалом, и христианская героика — это отдельный литературный раздел.

А на смену христианской литературе стала приходиться с самого раннего Средневековья светская литература. И эта светская литература условно может быть начата с такого заметного явления, как эпос о короле Артуре и рыцарях его круглого стола. Они были христиане, ну, это между прочим, они искали чашу святого Грааля, но это все-таки между прочим. А главное — они были здоровенные ребята, они были благородные, у них была хорошая идеология, они молились и старались жить по заветам Господа нашего, а при этом они еще совершали ужасные подвиги. И вырабатывается преинтереснейшее рыцарское представление о том, что есть правда, а что есть неправда. Если рыцарь — истинный христианин, а Господь — он над всем, то рыцарский поединок выясняет: не кто из них сильнее физически, нет, а на чьей стороне Бог, потому что Господь наш — всеблагодетель, и в своей всеблагодетельности он дарует победу достойному! Таким образом, победитель всегда прав. *Сила есть правда*. Получается вот такой интересный кульбит. И рыцари бодро совершают свои подвиги в святом убеждении, что кто победил, тот, значит, и прав. Не потому что

сильнее, а именно потому сильнее, что Господь на его стороне. Таким образом мы имеем опять же героическую литературу.

Практически не было литературы не героической!

И когда появляются поэмы о Роланде, «Сказание о Тристане и Изольде», мы имеем тот самый рыцарский кодекс: великие личности, крупные поступки, храбрые бестрепетные души, и прочее, и прочее.

А потом появляется классицизм. Новая эпоха — Ренессанс, Ренессанс переходит в новую историю, и классицизм уже создает канон: есть сильные герои — и эти сильные герои раздраются противоречием между чувством и долгом. Например, король у него один, а любит он, допустим, подданную короля совсем даже враждебного. Что ему делать? Вырезать весь род враждебного короля — или все-таки жениться на любимой девушке? Вот он раздрается этим противоречием. Чаще всего он избирает долг, потому что это почиталось, это предписывалось трубадурами, за это больше платили властители, ну и вообще так надо было, потому что государство должно быть, потому что социальный инстинкт.

А вот народу простому безоговорочно больше нравилось, когда долгу предпочитали чувства. Потому что это все-таки как-то более человечно, а государи сами разберутся. Тем не менее, здесь речь шла о героях.

А потом появляется романтизм, где эти герои уж такие возвышенные!.. И им уже есть гораздо меньше дела до государства. Романтический герой — это немножко благородный разбойник, который вообще-то не разбойник, а просто он оказался в нехороших отношениях с государством, или вообще почему-то это государство в гробу видал. Он не хочет руководствоваться долгом, он хочет руководствоваться собственными представлениями и собственными чувствами. Романтизм говорит

классицизму: провалитесь вы пропадом с вашей государственной пользой, с вашим кардиналом Ришелье, с вашими вассалами и сюзеренами, я сам по себе человек, хочу жить. Но продолжает сбрасывать правило, которое когда-то прекрасно сформулировал Гёте в эпоху уже конца, самого конца романтизма: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой!» И вот все эти благородные разбойники Шиллера за свою жизнь и свободу каждый день шли на бой.

А поскольку ничто не стоит на месте, то в XIX веке появляется великий европейский реализм. И прежде всего во французской и английской литературе. И если мы возьмем такие фигуры, как (более или менее современников) Виктор Гюго, Чарльз Диккенс и Лев Толстой, то герои будут уже не в том смысле, что они руководители государства, полководцы, лидеры чего-то, — нет, они могут быть людьми более или менее рядовыми, нормальными людьми. Но это примечательные души, это примечательные характеры, это незаурядные личности, где есть на что посмотреть. Просто автор берет уже людей не самого верха, а более или менее из гущи, и вот этого человека из гущи поднимает на достаточную высоту, чтобы под какой-то как бы лампой его рассмотреть. И этот человек тоже оказывается очень даже заслуживающим внимания.

И появляется уже новое романтизму, условно говоря, *неоромантизм*, который начинает пахнуть развлечениями. Это в первую очередь Александр Дюма и Артур Конан Дойл, потому что и д'Артаньян, и Шерлок Холмс — это, безусловно, романтические герои. Они сами по себе. В отношении с государством они вступают постольку поскольку, или вообще не вступают, как Шерлок Холмс. Они ведут самостоятельную жизнь,

у них собственные цели, но при этом они интересны, они незаурядны, они энергичны, они притягивают к себе и, конечно же, это герои — они нравятся и мужчинам, и женщинам. Ну, хотя у Шерлока Холмса не было личной жизни, но это мы оставим на совесть его создателя, а вообще Шерлок Холмс — фигура необыкновенно привлекательная и незаурядная. Он сильный, он ловкий, он бесстрашный, он очень проникательный и он насквозь благородный. Разумеется, это герой в нашем истинном понимании этого слова.

И вершины достигает образ героя и героизация в литературе, наверное, величайшей из всех империй, которые когда-либо существовали, — в Британской империи конца XIX века. То есть конец викторианского правления, расцвет всего того, что потом назовут проклятым империализмом. Это Редьярд Киплинг, и весьма близкий к нему по времени, в общем они современники, по культуре, по языку, американец Джек Лондон. Их интересовали герои.

Какой бы северный или южный (я имею в виду рассказы Аляски, Клондайка, или рассказы южных морей) рассказ Лондона какой бы вы ни взяли, там, разумеется, будет герой. Этот герой может быть рядовым человеком, он может быть белым, он может быть индейцем, он может быть канаком, но это человек сильный, храбрый, убежденный, умеющий драться за свою цель, умеющий побеждать любой ценой, умеющий погибать в борьбе несломленным. Лондон — это апофеоз героизма.

Киплинг на самом деле был немного сложнее, потому что... даже не сложнее, скажем так, разнообразнее, потому что у очень молодого Киплинга были замечательные героические баллады, которые по силе воздействия, по энергетике относятся, конечно, к вер-

шинам мировой поэзии. Воздействие их огромно, даже когда 100 лет спустя и более читаешь на чужом языке. Проза Киплинга разнообразнее и иногда она говорит о маленьких людях в самом сочувственном тоне, но эти люди располагают внутри себя идеологией граждан великой империи, даже если им живется туго, даже если им в этом не находится места. Вот ощущение величия британской империи, которая занимала пятую часть всей земной суши, это всегда присутствует в литературе Киплинга — сына мелкого туземного чиновника из Индии.

А вот потом и начинается дегероизация, о котором мы собирались говорить изначально...

Потому что, смотрите какая интересная история, как там у Пушкина: «Прошло сто лет — и юный град...» Так вот. Прошло сто лет, и Киплинг считается в английской литературе автором детской книги «Книга джунглей», ну про Маугли, ну и там еще он писал чего-то, что в общем сейчас уже устарело и мало интересно. Джек Лондон в Америке и вообще в англоязычной литературе проходит по разряду писателя для старшего школьного возраста, для тинейджеров, для детей и юношества. А что случилось?!?! Может быть, за прошедшие сто лет читатели стали такие умные и высокообразованные, что если когда-то Киплинг и Лондон были для всех, то сейчас только для детей?.. Да нет, знаете, такого повышения высоты лба у всех вроде бы не наблюдается. Наблюдается иное...

В начале XX века на Западе в Европе, чуть позднее в Америке, набирает огромную силу социалистическое движение. Рабочий класс борется за свои права. Трудящиеся массы объявляют себя главными. В течение каких-то 20 лет Европа и США добиваются для себя всеобщего среднего образования, десяти-, а затем и

восьмичасового рабочего дня, запрещение детского труда, запрещение женского ночного труда, медицинского обеспечения для всех граждан, гражданских свобод: право слова, демонстраций, голоса, печати и т.д. и т.п. И вообще: хватит, значит, поработать других людей и другие народы, потому что самое главное — это счастье всех трудящихся! Такие люди как Лондон выходят из моды.

Меняются условия игры, меняются карты. Главные — это те, которые гуманисты, и показывают, как люди-то страдают, а не то что там, понимаете, покорять Аляску и проявлять при этом мужество. Что хватит — другие ценности. Ну, поскольку меняться должно все и всегда, изменение — это есть сущность вообще Бытия, сущность Вселенной, — то, разумеется, если были такие супергерои, которые были у Киплинга и у Лондона, то они неизбежно раньше или позже должны были смениться чем-то совершенно противоположным. И они действительно сменились.

Если искать истоки, то, конечно, ниточки внимания к маленькому и ничем не примечательному человеку можно найти еще и в античной литературе. Еще и у греков, где какие-то маленькие люди тоже чего-то стоили. Если ближе к нашему времени и явственнее — то, скажем, в русской литературе это прослеживается где-то от уровня Карамзина, от его знаменитой повести про бедную Лизу. Правда, Лиза влюбилась в молодого дворянина, ну и сама она была девушка с определенными претензиями, она была все-таки натурой романтической: сентиментализм, понимаете, как направление. Вот сентиментализм сентиментально рассматривал мелкие и интимные человеческие чувства и отношения. Сентиментализм говорил, что ему нет дела до героев и государственных надобностей! Короче, Лиза утопилась.

И не потому, что ее государство проиграло войну, — а потому, что ее любовь была несчастна.

Ну, утопилась бы и утопилась, но вот круги от этого утопления по русской литературе пошли навсегда. Пруд превратился в гигантское наводнение в сердце Российской империи, в Петербурге, и Медный всадник скакал над этим наводнением, и так и назвал Пушкин «Медный всадник» свою знаменитую поэму. И маленький-маленький человек Евгений не получил своего маленького счастья — и это составляло центральный предмет рассмотрения Пушкина, хотя... Прошло время, и как-то так получается, что Пушкин, натура все-таки романтическая, порывистая и возвышенная, — более восхищается масштабом деяний Петра и блеском Петербурга, нежели печалится над судьбой маленького Евгения... Вот когда школьники изучают «Медного всадника», то на Евгения им, в сущности, наплевать: утонул и утонул. Знаете, то есть он даже не утонул, это невеста его утонула. Ну мало ли народа тонет, а Петербург, понимаете ли, стоит. Невеста утонула, вода схлынула, а суть — осталась!

Потому что потом Гоголь написал свою «Шинель», и повторяется с тех пор уже 200 лет без малого: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели»». Гоголя не интересовали на тот момент (только на тот момент) разнообразные герои, а заинтересовал его тот самый маленький человек, в котором не было героического вообще ничего. Слушайте, ну в самом деле... Акакий Акакиевич вообще типа дядюшки того самого Евгения из «Медного всадника». Тоже маленький человек, ну совсем маленький, дядюшка-лузер такой. И если Евгений все-таки хотел семью, домик там, шей горшок, да сам большой, то Акакий Акакиевич хотел шинель. Вот в чем-то такой образ служивого человека, как гораздо позднее на-

пишет один немецкий писатель, что в этих золоченых сапогах заключалось все состояние этого фронтового фельдфебеля. Вот для Акакия Акакиевича все состояние заключалось в шинели. И как он строил шинель, и как у него украли шинель, вы знаете, как под микроскопом вот образовалось такое произведение. Дегероизация пошла полным ходом, хотя поначалу это было еще не всем понятно, потому — что.

Немного лет спустя Некрасов с Григоровичем, ну если верить таким апокрифам: ночью разбудили Белинского стуком в дверь и воплем: «Новый Гоголь явился!» и стали вслух при свече читать ему «Бедные люди». Как оно было на самом деле, мы не узнаем никогда, но это прекрасная сцена, очень напоминающая, как голый Архимед, не намыленный по причине отсутствия мыла у древних греков, скачет, понимаете ли, по Сиракузам посреди центральной улицы днем голый с воплем «Эврика!», то есть «нашел». Ну, вот эти тоже нашли юного Достоевского.

Вот в «Бедных людях» у Достоевского, а потом в «Униженных и оскорбленных», а потом везде героями выступают маленькие люди, совсем маленькие люди. Этим людям бесконечно жаль, а иногда от них тошнит, потому что они такие маленькие, они такие несчастные, они такие ничтожные, и автор призывает их так жалеть, а сам при этом вроде бы не совсем жалеет. Понимаете, какая история...

Вот и Гоголь, который сделал «Шинель», был человеком психически не стопроцентно адекватным, как достоверно известно всем, кто интересовался. И Достоевский был человеком не совсем психически здоровым. Если кто начнет углубляться в биографию Достоевского и начнет в библиотеках читать разные воспоминания, в общем опубликованные, но не принятые к цитиро-

ванию, то он выяснит про Федора Михайловича вещи такие, ну, не совсем лестные, как Федор Михайлович был немного педофил, Федор Михайлович имел склонность к малолетним девочкам. И вот, допустим, ему приводят в баню малолетнюю девочку, где он занимается с ней тем, чем понятно занимался, а потом он едет к кому-нибудь из близких друзей и там, обливаясь слезами, исповедуется в своей мерзости. Так что когда Федор Михайлович писал о мерзости людей, в том числе и маленьких, он хорошо знал, о чем он писал. Невозможно представить себе, допустим, Шиллера или Дюма, или трубадура, который поет про Тристана и Изольду, вот в такой сцене с Достоевским. Ну, так или иначе, маленьких людей у Достоевского полно.

И вот такой всемирно знаменитый роман, как «Преступление и наказание». И вот, значит, чиновник-алкоголик Мармеладов. В принципе этого алкоголика, который пропил все деньги, собранные ему на начало новой жизни, работы, несчастной работающей женой, — такого алкоголика хорошо бы высечь розгами на площади, отправить в ЛТП с жестким режимом содержания, простите, в лечебно-трудовой профилакторий, а потом взять с него подписку о том, что пить он не будет. Вшить ему под кожу «торпеду», то есть ампулу, где выпьешь стакан водки — и умрешь на месте, и чтобы хорошо это знал. И, в общем, за что же мы будем уважать такого алкоголика? А вот Федор Михайлович Достоевский ту идею проповедует, что ну не виноват он, потому что он просто маленький человек, потому что жизнь тяжелая, объясняют нам литературоведы, поэтому он алкоголик.

Прошло полтора века с тех пор почти. И в самых развитых странах, где жизнь необыкновенно легкая, и куда едут люди со всего мира менее процветающего, в

том числе из России, в том числе из Китая, ну про Африку я уже не говорю. И вот в этом мире полно наркоманов и алкоголиков тоже, и борцы за права человека говорят, что жизнь тяжелая и неправильная, поэтому они — наркоманы и алкоголики. В то время как лучше, может быть, года на два отправить их всех в деревню на перевоспитание: сажать рис или, наоборот, сажать пшеницу. Иногда ведь такие подходы давали неплохой результат. Но... Поскольку народ в середине XIX века уже досыта наелся могучими и сильными героями, то. Вот это внимание к маленькому человечку было просто революционным с точки зрения литературы и вообще подхода к миру. И Достоевский вошел в моду. И Достоевского стали читать, и стали говорить: посмотрите, вот они, простые маленькие люди!

И вот эти простые маленькие люди на рубеже веков стали главными героями писателя на тот момент всемирно знаменитого, одного из самых прославленных и самых зарабатывающих в мире — Максима Горького (Пешков Алексей Максимович). Когда Максим Горький, такой русский писатель из какой-то русской былины (для Европы это была такая достойная экзотика, Россия — страна царей, страна нигилистов и бомбистов, страна белых медведей, страна двух удивительных странских гигантов — Достоевского и Толстого, еще есть у них какой-то Пушкин. Что они в нем нашли, пожимала плечами Европа). — Вот из этой страны появился Горький. Он был рослый, широкоплечий, подтянутый, у него был волжский бас, такие густые усы; он был босяком, он был бурлаком, он дрался один на один со всей толпой, он чем только ни занимался! Он где-то ловил рыбу, он где-то делал еще что-то, а вот теперь он стал писать — и прославился! И на всех сценах столичных театров всего мира пошла пьеса «На дне». И Горь-

кий был фигурой, равной Ромену Роллану и Рабиндранату Тагору, забытым сегодня в мире, как и он сам. И Горький получал огромные гонорары, и в течение нескольких лет содержал РСДРП(б), то есть российских социал-демократов (фракцию большевиков, потом она отделилась) на гонорары от своих пьес. Потом у него украли эти гонорары. Была история. Партийный куратор приглядывал за его гонорарами и сказал, что потом а ч-черт его знает, куда они делись?.. Так или иначе, пьеса «На дне» была о маленьких людях.

Ну вот и сказали Киплингу: спасибо, хватит твоих героев, теперь нас интересуют вот какие вот маленькие люди. И маленькие люди, вот эти антигерои, стали брать за горло всю мировую литературу и перекрывать героям весь кислород.

Но потом случилось такое несчастье, как Великая война. Она же Первая мировая. И вот на ней все представления интеллигентной публики развитых стран о героизме, о государственном долге и т.д. и т.п., помрачились... которые поначалу в августе 14-го года всколыхнулись просто до небес. Был жуткий прилив патриотизма! Социалисты позабыли свой социализм и стали выступать как патриоты в каждой стране. Германские социалисты — за Германию, английские — за Англию, русские — за Россию, кроме большевиков, которые были в Швейцарии. А потом, когда война в 18-м году кончилась, обнаружилась страшная идеологическая и эстетическая депрессия.

Мир не мог прийти в себя. Люди говорили: тот, кто не жил в мирное время, то есть до 1 августа 1914, — тот не знал жизни и никогда уже не узнает ее вкуса. Европа была открыта, можно было все, свобод было невероятное количество. И вот тут-то мы получили это зверское убийство молодыми людьми всех стран друг друга при помо-

ши газов, огнеметов, пулеметов, самолетов и всех видов артиллерийских систем, из минометов и т.д. и т.п.! Погодите, ребята, это как же нас воспитывали? И на кой черт вообще оно все было нужно? Что-то в мире не то, что-то в принципе было неправильно! Это то представление, которое поселилось буквально у всех, кто пережил Первую мировую войну. (Россия отдельно, потому что в России в это время уже Гражданская война.)

Поскольку мы говорим в основном все-таки здесь о русской литературе, то необходимо заметить, что еще до Первой мировой войны, практически одновременно с пьесой Горького «На дне», появилась важнейшая для понимания дегероизации литературы вещь как Чехов, и в главную очередь — чеховская драматургия. Чеховская драматургия принципиально антигероична. Хотя в общем новеллистика чеховская тоже. В чеховской драматургии *ничего не происходит*. Никто ничего не хочет. Никто ничего не делает. Ни одного крупного характера нет. Никакого, строго говоря, позитивного взгляда на мир. Никакой позитивной картины мира в мозгу ни у кого из героев нет, а есть только тоска, стон: «В Москву! В Москву!» Стон: «Оценит ли грядущее поколение наши страдания?» Стон: «Если бы знать, зачем вообще мы живем?..» И вот кроме вот этих стонов и чаепитий, во время которых, по чеховскому выражению, складывается счастье и разбиваются судьбы, кроме этих разговоров-чаепитий, ничегонеделания, там ничего нет. Если бы Чехов с такой пьесой попробовал выступить во времена Шекспира, то он всю жизнь был бы цирюльником, потому что именно цирюльники тогда в основном и работали лекарями. А тут он попал во время, вы понимаете.

Первым и главным драматургом этой эпохи был Островский. И пьесы у Островского были вполне внят-

ные. Там были завязки, развязки, кульминации, там были какие-то нормальные герои, с нормальными желаниями, нормальными страстями. Нормальные пьесы. Но, правда, они были неаристократические. Островский был человек простой и все больше писал о купечестве, о мещанстве, немножко о бродягах, немножко непонятно о ком: о разночинцах там капельку, сбоку болтался кто-то как бомж. А вот для образованных классов — где же вот русская драматургия? Вот Чехов выдал такую пьесу для русских образованных классов.

Поначалу «Чайка» провалилась благополучно и с треском. Народу объяснили интеллигентному, что он не прав: что это *новая драматургия*. И когда народ проникся сознанием того, что это новая драматургия, он стал бурно аплодировать чеховским пьесам, — в которых ничего не происходило и героев не было. Вот эта *дегероизация* потянулась с чеховских пьес, потому что Чехов остался на сегодня гораздо более классиком, чем забытый в мире Горький.

И после Первой мировой войны это унавоженная почва дала массу ростков. Политая всеми ужасными жидкостями, которые и проистекли из Первой мировой войны. И вот тогда в Англии появляется поколение сердитых.

И Ричард Олдингтон пишет свой программный роман «Смерть героя». И название это очень символичное. Это не смерть главного героя этого романа, это бы ладно. Это *смерть английского героя вообще, в принципе*. И эпитафия стоит из весьма изысканного английского писателя классической эпохи, мастера эпистолярного жанра Горация Уолпола, и эпитафия этот исключительно поносит старую Англию. «Да будь ты проклята, сифилитичная сука!» И вообще много в этой книге поношений старой Англии. Роман этот вышел,

помнится, в 29-ом году, десять лет прошло с Первой мировой, народ оклемался.

В 29-ом же году американец Хемингуэй выпустил роман «Прощай, оружие!». И пошел термин «потерянное поколение», которое сам Хемингуэй приписывает Гертруде Стайн, а потом позднее в другом месте приписывает одному человеку, старому немцу, на бензоколонке: «Все вы — потерянное поколение».

И в том же 29-ом немец Ремарк, ветеран Первой мировой в большей степени, чем англичанин Олдингтон и тем более чем американец Хемингуэй, пишет свой знаменитый роман «На Западном фронте без перемен». И вот там маленькие люди и герои слиты совершенно в одних и тех же лицах. Это те самые фронтовики, которые вроде бы и не герои, — то есть обычный человек в экстремальных обстоятельствах. И никто из них не совершил ни одного «героического подвига».

Если раньше в литературе о войне даже у такого антиромантического по своим сознательным убеждениям человека, как Лев Толстой, а все-таки совершаются подвиги. И хотя он показывает в Андрее Болконском, который по Аустерлицу бежит с этим знаменем, никому не нужным, бессмысленность этого подвига, — а все-таки капитан Тушин у него совершает подвиг. — У Ремарка никто не совершает подвига. И у Олдингтона. И у Хемингуэя. И когда Ремарк пишет, что за пять минут они «отщелкали» народу на целый госпиталь — это так, между прочим, да лежали двое за пулеметом и водили прицелом по уровню поясных пряжек наступавшей цепи. Вот и вся история. Ни о каком подвиге здесь нет совершенно ни одного слова.

И вот тут, когда новое поколение говорит: знаете, провалитесь все пропадом с вашими героями, со всем вашим вешанием лапши на уши, хватит с нас героев, —

и начинается полным ходом дегероизация литературы. Одновременно с веком джаза в Америке. Одновременно с первой волной сексуальной революции 20-х годов. Одновременно с движением суфражисток. Начинается та самая дегероизация: «Мы живем в новое время!»

И появляется такой писатель, которого я поставил бы словом «писатель» в кавычки, как Генри Миллер. У которого, на мой взгляд, нет в книгах вообще ничего, кроме самокопания совершенно никчемного, лишнего, заурядного человека, ничего из себя не представляющего. Вот такая какая-то нижняя часть грязной полу-богеми с какими-то мелкими амбициями. В его книгах описывается: с кем он спал, с кем он пил, с кем он разговаривал. И все это вообще не жизнь.

Вот эта вообще не-жизнь какому-то количеству образованной публики очень понравилась. А поскольку книги Миллера на тот момент были запрещены как безнравственные, нравственной цензуры они не проходили, тем более народ обратил внимание на Миллера и объявил его просто писателем нового времени. По-моему, примерно тогда и возникло на английском такое понятие как *dirty fiction* — «грязная литература». Вот грязная литература основательно началась, видимо, с Генри Миллера. И полная дегероизация, основательно и принципиально, на мой личный взгляд, также началась с Генри Миллера.

И если в это время в Советском государстве официальная советская литература продолжает отчаянную героизацию образов, потому что по заказу, потому что другие не приветствуются, потому что многие молодые писатели верят в это искренне, и т.д. и т.п. То в Европе идут совсем другие процессы. А французы, которые загнивать стали еще на рубеже XX века, ну, они были впереди планеты всей. У них литература пошла раньше

(после итальянской), чем в других местах Европы. Вот у них вскоре появится *новый роман*, и появится *новая волна* и уже после Второй мировой войны (которая, по сути дела, сейчас нам уже видно с нашего времени: Вторая мировая война — это просто вторая серия Первой мировой: это одна война в двух частях, разделенная примерно на 20 лет. Все конфликты второй части вытекли из нерешенности конфликтов первой части. Что такое 20 лет, когда сейчас уже у нас прошло 60 лет после окончания Второй мировой. Да?). Вот после Второй мировой и возникают эти новые волны дегероизации.

И во Франции появляется новый роман. Появляется Натали Саррот, появляется Мишель Бютор. И появляется не то что изгнание героя как чего-то героического — да вообще изгнание человека из литературы! Идет описание каких-то предметов, или описание каких-то шагов, или каких-то звуков, или как некто разгуливает по городу и совершает бессмысленные действия. Строго говоря, это *деструктивная литература*. На ней видно, как великая европейская литература, создаваясь веками!.. — а вот сейчас она разваливается. Вот это свидетельство разваливания.

Вот точно так же на живописи можно наблюдать, как живописцы, поднявшись после Средневековья, отделившего их от античного периода, поднявшись до небывалых высот живописного мастерства, таланта! гения! — вот через «Черный квадрат» Малевича показали, что: теперь эта фаза прошла, все кончилось, живопись умирает. Вот умирает она вот таким-то образом. Смотрите на «Черный квадрат».

Примерно таким образом новый французский роман показывал, что умирает европейская литература. Что там нет больше ни действий, ни героев, ни смысла. Ни вообще ничего. Хотя эта бессмыслица в русской

литературе была еще в начале XX века, — как у того же Введенского и некоторых других.

А в Америке, которая все-таки более витальна, чем старая Европа, все-таки Новый Свет, отпочковавшаяся колония, которая вбирала в себя все лучшие европейские силы. Вот несколько позднее в этой самой Америке в конце 50-х появляется, как его называли, самый главный драматург вне Бродвея, пьесы его шли вне Бродвея — он был некоммерческим, — как Эдвард Олби. У Эдварда Олби никаких героев нет. А есть абсолютно заурядная жизнь — более осмысленная, менее осмысленная, а все-таки это просто (и пьес-то у него немного на самом деле, всего несколько) мелкие американские люди со своими мелкими проблемами.

А не то у англичан, не то у французов раньше появился Беккет, потому что, с одной стороны, он англичанин, а с другой стороны, он решил жить во Франции. И он изобразил страдания человека XX столетия второй половины, за что и получил Нобелевскую премию. А изобразить бы ему страдания человека, допустим, XVI столетия при Генрихе VIII в Англии, то нынешние страдания показались бы просто невероятным пятизвездочным отелем, суперсанаторием. Так вот там тоже не было никаких героев и близко, и все фигуры-то были бессмысленными, и действия бессмысленными.

То есть. Мы имеем *саморазрушение литературы*.

Понимаете, любая система раньше или позже вырабатывает свой системный ресурс. И поскольку время-то не останавливается и не кончается, то система начинает разрушаться. Она начинает в своих узлах и связях приобретать такие формы, что перестает быть собой и начинает разваливаться. Происходит дегенерация системы. Вот на примере, условно говоря, авангардной литературы от середины XX века и далее мы наблюдаем

дегенерацию великой европейской литературы. Вот эта дегенерация европейской литературы одним из аспектов имеет дегероизацию. Вот как оно примерно обстоит.

Если вообще Западная цивилизация находится сейчас в стадии спада, в стадии схлопывания, в стадии развала. Людей рождается все меньше, люди не хотят размножаться. Моральных запретов не существует. Производство переносится в дешевые страны. Из своего народа плодятся все больше и больше дармоедов, паразитов и нахлебников — потому что за счет производства, которое вынесено куда-то в Юго-Восточную Азию, в дешевые страны, своим безработным (закрыли их заводы) выплачиваются высокие социальные пособия. В несколько раз выше, чем рабочему, который работает в Малайзии. И этими бесплатными подачками свои рабочие развращаются и превращаются в классический римский люмпен-пролетариат, который в течение нескольких десятилетий уже ничего не хочет, ни за что не держится, а требует только хлеба, зрелищ и соблюдения своих прав. Это происходит очень быстро. И совершенно естественно, что когда цивилизация находится в стадии упадка, литература не может находиться в стадии подъема.

Потому что литература. Как и вообще искусство. Как и вся культура. Это один из аспектов существования цивилизации в широком смысле этого слова.

Вот в этой литературе сегодня мы и наблюдаем дегероизацию. Я имею в виду сейчас западноевропейскую и американскую литературу. Если еще полтора-два года назад людьми торговали как животными, если у них была кожа черного цвета, как у американских негров. Или они могли быть людьми своего собственного народа, что еще лучше, как это было в России до 1861

года. То сегодня мы живем в эпоху политкорректности. И эта политкорректность перенесла нас в эпоху, я бы сказал, неорасизма: когда человек с черным цветом кожи может разгуливать где угодно по любому месту Америки — но человеку с белым цветом кожи не рекомендуется соваться даже днем, не говоря уж ночью, в некоторые районы Америки, где живут люди исключительно с черным цветом кожи. То есть белые перестали бить черных, зато теперь черные при возможности начали бить белых там, где черных много, а белых мало. И это считается нормальным. Это к тому, что это — одна из черт сегодняшней политкорректности. И вот эта политкорректность выталкивает героя из современной жизни. Она просто исключает возможность его существования!

Наверное, сегодня где герои остались полноправно — это исключительно в голливудских боевиках. Там герой всегда находится в конфликте с законом, всегда нарушает свои официальные полномочия, всегда вступает в борьбу со злом — и *адекватными* средствами побеждает это зло. Если он сделает такое в реальной жизни, ему скажут, что это — самосуд! Правозащитники его осудят, суд ему впадет штук двадцать пожизненных сроков, и все газеты напишут, что делать так, как он, нехорошо. А кино — это условно.

Значит. Сегодня у нас существует коммерческая литература, где герой есть. Это те же самые боевики, триллеры, детективы, — где герой вступает в конфликт с плохими ребятами, своей рукой творит справедливость, не оглядываясь особенно на закон: нарушает этот закон, делает то, что надо, и является одиноким благородным бойцом за все хорошее, как бывало всегда. В коммерческой литературе такой герой всегда будет. Потому что люди без этого не могут. В конце концов

это соответствует нашим представлениям о справедливости. О морали, и о том, что должно делаться.

Но. Нам говорят, что это — несерьезная литература. Она не настоящая. Она неправильная, не глубокая, не элитарная! Эту литературу не преподают в университетах, за эту литературу не дают премий, об этой литературе не пишут критики. То есть. Сегодня у нас *героизация литературы* пошла исключительно *внутри коммерческого русла*.

А внутри литературы чистой, элитарной, — мы имеем ту самую деградацию, где. Не модно своей рукой наказывать зло. Не модно устраивать какой-нибудь конфликт из-за того, что это противоречит твоим моральным убеждениям. Не модно хранить девственность до брака, например. И вообще не модно придерживаться того, что сегодня не является ценностями нашего политкорректного дня. А политкорректность предполагает, что все абсолютно равны, что суперменство — это всегда плохо.

И — о-па! Сегодняшняя политкорректность уже почти поставила знак тождества между образом героя — и фашизмом!.. Потому что, скажем, когда появился совсем недавно такой американский фильм как «Патриот», где речь идет о национально-освободительной войне американских колоний против засилья британской короны, и там сцена боя, жестокий бой вообще дело жестокое, где значит фермер, у которого убили ребенка, убивает английских солдат. Есть мнение, что этот фермер — фашист. И врагов он убивает, как фашист. И детей воспитывает как фашистов. Потому что какие-то мальчику 10–12 лет, а он с ружьем, — конечно фашист! И вообще: отец в семье настаивает на авторитарном воспитании — и, таким образом, если в семье есть нормальный отец — то из детей вырастают

фашисты. Таким образом, вся наша культура, и литература в частности, создана фашистами.

И гомофобами. Гомофоб — это человек, которому не нравятся гомосексуалисты. Гомосексуалисты должны нравиться так же, как и все остальные, ну потому что как это так! То есть, понимаете, если 300 лет назад в Англии гомосексуалистов сажали на кол, если 100 лет назад в Англии за гомосексуализм можно было сесть в тюрьму, — то сегодня можно сесть в тюрьму в Англии за то, что ты скажешь вслух на улице, что тебе гомосексуалисты не нравятся. Все, понимаете ли, меняется... Скажите, какие могут быть герои в такой обстановке? Мы имеем, я повторяю, *дегенерацию цивилизации*.

И был такой маленький фантастический рассказ у Курта Воннегута, который перепечатавали в Советском Союзе разные сборники фантастики. О том, как на телевидении происходит конкурс на лучшее там чего-то типа подпрыгивания, или какие-то упражнения. И вот там имеется пара, они парами выступают, юноша и девушка... Понимаете, на Земле уже такая политкорректность, что уже все там какие-то жирные, хилые, горбатые, на лекарствах, на наркотиках. Ну потому что все равны, всем надо помогать, всех младенцев надо оживлять, вот они все такие хилые... И вот одна пара, такая же как все: кривая, в каких-то балахонах, — занимает первое место. Ну, и объясняют: вот как хорошо у нас в эпоху политкорректности! — это не важно, что кривые, но тоже первое место. А тут они что-то сбрасывают с себя балахоны. Потом начинают сбрасывать какие-то щитки, потом какие-то цепи, потом какие-то маски... — и жюри возмущенно орет! А следом возмущенно орет вся публика. Потому что перед ними оказываются прекрасный, рослый, мускулистый, красивый, здоровый юноша и рослая, стройная, здоровая,

очень красивая девушка, — которые своим видом просто унижают всех окружающих. И все кричат: выбросить их вон! Потому что этого нельзя, потому что это не политкорректно. Что они сюда приперлись?! Чтобы унижать всех своим видом? Это нехорошо по отношению к другим — это оскорбление.

Вы знаете, Воннегут недаром был любимым писателем американского студенчества. Когда люди молодые, они как-то свободнее смотрят на многие вещи. Вот этот маленький рассказ Воннегута, на мой взгляд, прекрасно демонстрирует дегероизацию в сегодняшней литературе. Которая есть аспект дегероизации сегодняшней жизни. Когда человека, слывшего в течение тысячелетий и последних веков героем, сегодня у нас могут объявить самоуправцем, прибегающим к самосуду, человеком неполиткорректным, мещанским, противным, нехорошим суперменом, фашистом, гомофобом, асоциальной личностью и т.д. и т.п. Поэтому мы имеем сегодня нашу цивилизацию в качестве стада баранов.

Когда сидящие в самолете 100 человек, среди которых есть молодые здоровые мужчины, безропотно дают делать с собой все что угодно двум-трем пацанам, вооруженным школьными пластиночками для разрезания бумаги. Ну разумеется это уже не люди. Разумеется, это уже полная дегенерация этноса.

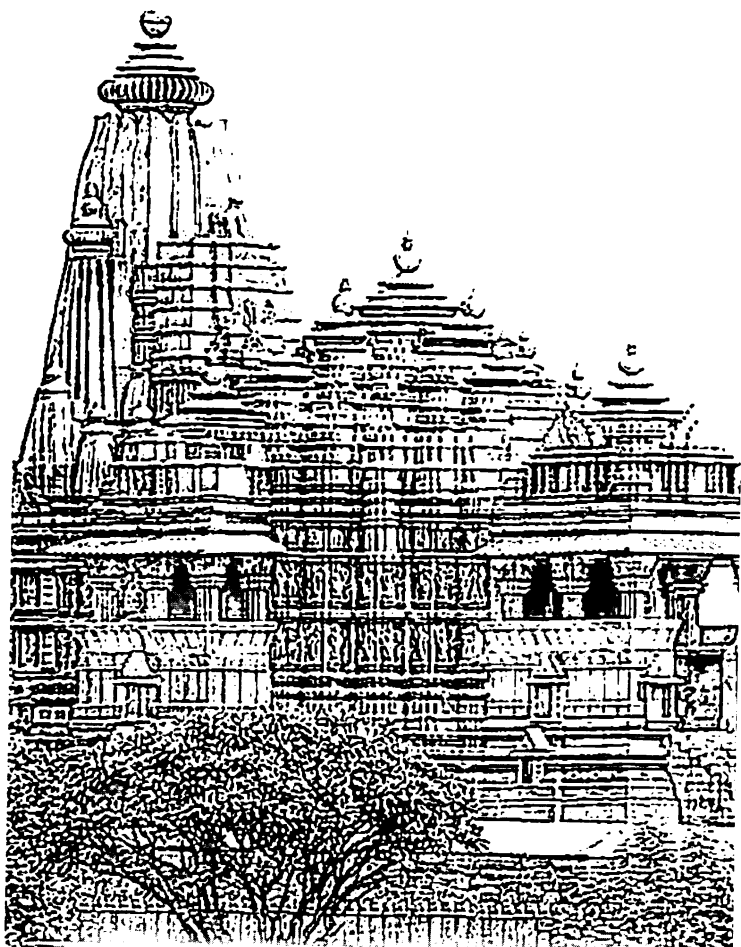
И когда давно-давно писали в Древней Греции про город Сибарис, где жили сибариты, которые в течение нескольких десятилетий были так развращены своим комфортом, роскошью и покоем, что абсолютно утратили всякую боеспособность и были мгновенно покорены. Так вот, это все отчасти про нас.

...Вот это наша литература, которая отражает наше сегодняшнее состояние. И ничтожность нынешних персонажей так называемой нынешней серьезной, или

нынешней элитарной, или продвинутой, литературы, — ничтожность этих персонажей отражает *идеологическую ничтожность нашей сегодняшней цивилизации*. Ничтожность взглядов нынешних политиков. Ничтожность провозглашаемых нынешней западной цивилизацией перспектив.

Потому что. Представьте себе. Что в нашу лишенную героев литературу приходят серьезные решительные ребята — из других книг, других веков. Что они делают с нашими недоделками и недоумками? Что хотят, то и делают. Могут пришибить, могут построить строем, могут превратить в своих рабов. А лучше всего выгнать их вон и навести свой традиционный порядок среди того добра, которым даже и незаслуженно владеют эти, понимаете, недоделки и недоумки.

К сожалению, эта литературная перспектива весьма точно отражает то, что и происходит с нашей цивилизацией сегодня на самом деле. С чем я, разумеется, решительно не могу вас поздравить.



*Лекция,
прочитанная в университете Дели,
Индия, в 2008 г.*

ЗАДАЧИ ЛИТЕРАТУРЫ В СВЕТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

В заключение, кроме всего что говорилось ранее, хотелось бы остановиться вот на каком сугубо прикладном моменте. Обычный вопрос: «Каких писателей следует читать в первую очередь, чтобы лучше знать русский язык?»

Отвечаю. XIX век. Лермонтов. Чехов. Начало XX. Бунин. XX. Бабель. Лавренев. Олеша. Булгаков. Катаев. Ильф и Петров — обязательно! Паустовский. Братья Стругацкие.

С языком книги в тебя входит интонация языка, дыхание фразы, специфика сочетания слов. С языком писателя в тебя входит его ментальность, его мировоззрение. И когда ты читаешь: «— Так это вас я так неловко ударил по голове? — спросил я. Длинное лицо капитана пожелтело от злости». Или: «После обеда я велел провести мимо их окон моего коня, покрытого этим ковром. Эффект был самый восхитительный. После обеда мне у колодца рассказали, что княжна соби-

рается проповедовать против меня ополчение». То ты проникаешься изяществом и блеском неповторимого лермонтовского языка, и сам становишься хоть на миллиметр менее косноязычным. Перечисленные мною писатели писали чисто и смачно. Это тот язык, говорить на котором не только более легко — но и более приятно! Потому что сам процесс произнесения слов и составления их рядом друг с другом — уже само это должно доставлять удовольствие! Это как ты любишь петь — и вот у тебя получается, и ты слышишь, что это верно, красиво, мелодично, что — звук пошел! песня пошла! процесс пошел, как говорил незабвенный президент Горбачев...

Достоевский? Да-да, я вас услышал, спасибо. После части рекомендательной даю часть нерекламательную. И — никогда не читайте с точки зрения изучения языка Гоголя, Достоевского, ну, и из XX века не рекомендую Шолохова и Пастернака — это я беру фигуры первого ряда.

Вот если вы хотите изучать русскую душу, изучать психологию и психопатологию — читайте Достоевского. Но — как труд, как учебник, как изучение человеческих глубин, человеческих отношений — но не как образец беллетристики, то есть прекрасного письма, на языке которого сто́ит говорить. Я человек неполиткорректный, решение я оставляю, безусловно, за вами, но поскольку я здесь для того, чтобы ознакомить вас именно со своим мнением, — вот мое мнение, сложившееся за всю мою профессиональную жизнь: Достоевский писал уродливо. Коряво, антиобаятельно, отталкивающе, неряшливо, многословно, и весь отбор-то слов у него был какой-то мерзкий и корявый, аж читать иногда стыдно. Я вообще не понимаю, как после Лермонтова можно было писать так, как Достоевский.

Если Гоголь писал смешно — ну, значит, мне крупно не повезло, и я начисто лишен чувства юмора. Но по-моему, «Мертвые души» — это тупость, и потуги на юмор натужные, примитивные и плоские.

Тут понимаете какая вещь. В XIX веке в России жили, строго говоря, два народа. Это — русские европейцы и русские туземцы. Европейцы начинали говорить по-французски раньше, чем по-русски; они носили европейское платье, пили кофе, читали книги, изучали науки и правили страной. А туземцы часто были вовсе неграмотны, они пахали землю, строили дома, ковали железо, носили традиционную славянскую одежду, пили квас и реже водку, ели каши и репу. Абсолютно разный образ жизни! Разное мировоззрение, разный способ мышления, разная ментальность — и разный язык! Разный!

Великий царь Петр I повелел реформировать русский язык, упорядочить его, и для того ввести элементы немецкой грамматики и немецких языковых оборотов. Это было в начале XVIII века, а в конце XVIII века, во времена императрицы Екатерины II Великой (кстати, по иронии судьбы именно немкой этнически!) — германское влияние сменилось французским. Сама Екатерина ввела язык в моду — ну, вернее, способствовала моде, переписываясь с Вольтером, тогдашней, стало быть, мегазвездой европейского и мирового масштаба в области культуры и вообще мысли.

Детей стали учить французскому с детства! Выписывали из Франции нянь и учителей. А там грянула Великая Французская революция, и французские аристократы побежали толпами за границу, и масса их осела в России. Они имели утонченные манеры, они были образованны, они были в курсе последних европейских мод, и они прибыли из более продвинутой,

чем лапотная Россия, из более прогрессивной и развитой страны.

Итак: правящий класс заговорил по-французски. Он правил страной, он принимал решения, он издавал законы, все принадлежало ему — а крепостные на него работали, ему принадлежали как рабы, и при желании он их продавал — или покупал, что там ему сейчас нужнее, рабы или деньги.

А русские туземцы, традиционные восточные славяне, крепостные рабы, бедняки, — они-то и работали в стране на земле, кормили ее, ткали, лес валили и т.д. — и при этом говорили на традиционном русском языке.

О развитии этого традиционного языка, языка простонародья, власти не думали, господа не думали. И этот язык развиваться не то чтобы вовсе перестал — но все было очень медленно, традиционно, в каждой местности свой диалект, в каждой области свой говор и свои речевые обороты.

И Пушкин, создатель русского литературного языка, был первым писателем в России, кто заговорил по-русски — однако французскими сплошь и рядом оборотами, с французской легкостью, с употреблением массы иностранных слов. А уж Лермонтов — этот просто выдал изощренный, богатый и изящный французский язык — который он как бы предварительно переводил в голове на русский. Ну, с натяжкой, сильно упрощая, можно сказать, что Лермонтов писал по-французски, просто русскими словами.

А поскольку Лермонтов был блестящий поэт, его языковой слух, языковой вкус были тончайшими, безупречными. Двести уже почти лет спустя — читать его — это наслаждение.

А Гоголь, умный, хитрый и честолюбивый Гоголь, пошел по другой дорожке. Он был кто — он был про-

винциал, малоросс, украинец то бишь, и выговор у него был куда как не аристократическим, и он справедливо рассудил, что тягаться со столичными литераторами на их площадке ему нет смысла. И он стал подавать себя как именно самородка из провинции. И все стали умиляться: ах, как забавен и мил этот молодой талантливый малоросс! Смотрите, как он забавно пишет — они у него говорят, как то простонародье, то чиновники!

А в обществе после Отечественной войны 1812 года, после нашествия Наполеона на Россию, возникло сильнейшее культурно-патриотическое движение! Искали героев и подвиги в своей истории! Поднимали на щит все русское!

Вот и Гоголя, благо небольшого роста худенький был парнишка, подняли на щит. Народность! Православие! Патриотизм!

Вот с тех самых пор два эти направления существуют в борении в русской культуре: «западничество» и «славянофильство». Для нас конкретно интереснее — они существуют в русской литературе, в русском литературоведении, в критике, — ну и в русском литературном языке, вернее, в языке, которыми пишутся литературные произведения.

Вот, скажем, несколько лет назад появился писатель Алексей Иванов, и он многим очень нравится. Я потому его упомянул, что у него действие романов обычно происходит в русской истории, и написаны его книги языком, который многим неискушенным людям кажется народным, своеобразным и богатым. Вот там, где есть хоть малейшая возможность заменить в тексте слово общеупотребимое и общедоступное на слово диалектное, архаичное, профессиональное, или даже вовсе выдуманное, сконструированное, абы походило на историческое-народное, — Иванов все слова меня-

ет на этот псевдонародный, псевдоисторический язык. И многим читателям это страшно нравится. И они полагают, что автор — просто специалист по народному языку, и язык его чрезвычайно богат. Так вот, я вам читать Алексея Иванова, скажем, категорически не рекомендую. Потому что вы не найдете этих слов ни в одном словаре мира, и значения многих из них просто не поймете, а разговаривать на этом языке нельзя, потому что его никогда не было.

Четыреста лет назад гениальный Джонатан Свифт, автор Гулливера, отчеканил: «Стиль — это нужное слово на нужном месте».

Вот Чехов — это нужное слово на нужном месте. И Бабель. И Катаев.

Таким образом, от влияния немецкого языка, и в первую очередь — французского языка на русский литературный язык, мы естественным порядком подходим к влиянию современного английского, а вернее даже сказать — американского языка на современный русский.

И вот здесь у нас проблема языкового влияния разрастается, как снежный ком, как лишайник по стене, и переходит вообще в проблему метаморфоз, которые претерпевают национальные литературы в эпоху глобализации.

Глобализацию сегодня принято чаще ругать. Она нивелирует и уничтожает национальные культуры, обезличивает народы и страны, всех кормит биг-маками и одевает в джинсы, всем навязывает один стандарт потребления и образа жизни. Это мы с вами знаем.

Но. В процессе глобализации нет ничего нового. Глобализация, на самом деле, была всегда. То есть — всегда с тех пор, когда человечество стало чуть-чуть культурным и цивилизованным.

Поскольку мы говорим с вами в основном о русской литературе, то процитируем того же Гоголя — Плюшкин, «Мертвые души»: «Завели это, батюшка, дурной обычай ездить друг к другу в гости». Вот это и есть начало глобализации.

Глобализация — это, вообще, означает:

Кто-то первый додумался, как поддерживать огонь. А потом все переняли. А потом кто-то додумался, как добывать огонь! А потом все везде переняли.

Кто-то — гений всех времен и народов!!! — изобрел колесо. А потом все переняли.

Кто-то додумался и научился плавить металл и делать металлические орудия. А потом все переняли.

Древние греки разработали математику. А потом все переняли!

Погодите. Так чего мы тогда вопим? Мы чем недовольны? Нам что не нравится в глобализации?!

А-а-а!.. Мы хотим брать все хорошее, удобное, полезное и комфортное, что приходит к нам извне. На это мы согласны! Мы согласны на пенициллин и прививки, на радио и газеты, и так далее. Но мы ненавидим проклятую Америку, которая забивает весь мир своей субкультурой и убогими массовыми стандартами.

Значит — так:

Паровую машину и паровоз изобрели англичане в Англии, и пользоваться этим мы согласны и даже хотим.

Автомобиль изобрели немцы Даймлер и Бенц, и пользоваться автомобилем мы хотим.

Радио изобрел итальянец Маркони, и мы не собираемся отказываться от радио.

Вертолет изобрел русский Сикорский, и телевидение изобрел русский Зворыкин. И мы не собираемся жить без вертолетов и радио.

Французы изобрели кино. Для и русских, и индийцев — это влияние другой культуры, другой цивилизации, другой страны.

Великая Америка изобрела паропход. Хотим! Самолет. Хотим! Электрическую лампочку. Хотим! Компьютеры. Хотим-хотим-хотим!!!

Но при этом мы, как в известной английской поговорке, хотим «наслаждаться и вкусом своего пирожка, и тем, как он чудесно выглядит, одновременно, но это невозможно».

Противники глобализации в культуре, ревнители чистоты и оригинальности культуры своей собственной, готово и беззастенчиво берут все, что им удобно, полезно, хочется, — у кого угодно! Но при этом хотят, чтоб никто и ничто не смело покушаться на их оригинальность.

Это все равно что девушка будет отстаивать свое право на все и любые сексуальные наслаждения, какие ей захочется, — но при этом будет гневно настаивать на своем праве оставаться девственницей. Боюсь, что ее жених ее не поймет.

Вот и я таких ревнителей чистоты собственной культуры не понимаю.

Да: глобализация несет добро и зло в одном пакете. Но иначе в жизни вообще ничего не бывает! Это и есть диалектика, которая так часто нам не нравится...

Греческая архитектура и греческая скульптура были переняты всеми культурами Запада.

Законы перспективы, открытые и примененные итальянскими художниками, легли в основание всей живописи Запада. И техника масляной живописи тоже.

Дорогие мои! О какой «самобытности» вы говорите?! В какой литературе?! Ну, я сейчас говорю только о западных литературах, да... Нелинейное письмо

придумали египтяне, подхватили и развили финикийцы, развили, отточили и написали им Библию евреи, а у евреев это алфавитное письмо («алеф» — «бык» на древнееврейском, «бет» — «дом») переняли греки, и добавили в написание гласные, а у греков уже это переняли все народы Европы и, сегодня, Америки, которые используют алфавитное письмо.

А бумагу вообще изобрели китайцы! Ну?..

И вот что я вам скажу:

Глобализация в литературе — это когда Лев Толстой, начитавшись английского экономиста Адама Смита и немецкого философа Артура Шопенгауэра, буквами, которые изобрели евреи, на бумаге, которую изобрели китайцы, в жанре романа, который изобрели греки и усовершенствовали французы, пишет великое произведение русской и мировой литературы «Война и мир».

Много лет назад я имел честь слушать лекции по русскому фольклору у легендарного Проппа. И немалым потрясением было узнать, что во всем мировом сказочном фольклоре насчитывается всего лишь тридцать — трид-цать!! — сюжетов, бродячих сюжетов. А сказка — она извечна. А они тут сейчас — о нашествии глобализации на наше время. Это несерьезно, честное слово...

И еще один жестокий закон. «Большому кораблю — большое плаванье». Во все времена, во всех странах, самые сильные, талантливые, честолюбивые — реализовывали свои возможности, удовлетворяли свои амбиции — не в среде родного маленького народа, не в своем маленьком и малопotentном государстве, — но вливаясь в ряды более мощного государства, более мощной культуры. И тогда их узнавал весь мир, и они становились славой своей родины. Хотя иногда родина

плевалась вслед их гробу, тоже бывало дело. Вон ирландцы терпеть не могут Джеймса Джойса за то, что он писал по-английски, а не по-ирландски. Но зато мы его теперь знаем!

Македонцу Александру была мала Македония — и он стал царем всей Греции, и его культурой стала греческая, и его учителем был знаменитый греческий философ Аристотель. И Александр Македонский понес мечом греческую культуру, и цивилизацию, и демократию, по всему тогдашнему миру — от Египта до Индии. Умер молодым, а то еще интересно было бы посмотреть, что вышло.

Весь тогдашний вокругсредиземноморский мир — был эллинизирован! То была эпоха глобализации по-гречески. Моды, здания, скульптуры, обычаи, политическое устройство.

Нельзя не понимать простую и вечную вещь: чья культура мощнее — та и побеждает, и распространяется. А то бы до сих пор на деревьях жили, владея тончайшим искусством заплетания тонких косичек на шерсти друг друга.

А потом был *Pax Romana* — весь мир по римскому образцу.

Да, а теперь норовит *Pax Americana* — в чем свои плюсы и минусы.

Дамы и господа. Уход из мировой истории любой культуры — самой маленькой, — конечно, невосполнимая потеря. Но черт с ней. Иначе не бывает. Любая великая культура — это культура сборная, соборная, в которой сплелись воедино многие. Это сплав!! Неповторимость меди и олова исчезают в сплаве — но дают твердую и звонкую бронзу. Все значительные современные культуры — это сплавы многих и многих культур, бывших допрежде того.

И наши культуры — тоже вобрали в себя, тоже переплавили многие и многие малые и крошечные культуры, бывшие раньше и исчезнувшие навсегда. Культуры деревушек и долин, окраин и регионов. И там тоже были старики и местные патриоты, которые сопротивлялись исчезновению своей родной маленькой культуры изо всех сил, и били в набат, ругались и плакали. Так перестаньте теперь лить крокодиловы слезы, не желаю думать о предшественниках, которых вы — мы! — уже сожрали!!

Грузин Окуджава, абхаз Искандер, татарка Ахмадулина, еврей Бабель, и многие, многие еще — это слава великой русской литературы. Да, литературы грузинская, абхазская, татарская и еврейская немало проиграли от этого. Но общемировая — выиграла!

А мировое культурное пространство делается все более единым макрокосмом. Это процесс объективный, хотим мы этого или нет.

А мы этого хотим! Иначе бы не ездили друг к другу в гости, не читали бы книги друг друга. А это неизбежно сближает нас, и мы что-то перенимаем друг у друга, и делаемся все более похожими друг на друга.

А ортодоксы должны снять очки, которые изобрели голландцы, снять часы, которые изобрели в таком виде французы, снять ботинки, которые не есть родная обувь, и пиджаки с галстуками, и выбросить компьютеры, и автомобили, и ездить исключительно на лошадях, быках и слонах, и отправиться по деревням сажать рис или в городах идти в ученики кузнецов и резчиков по камню. А если этого кому не хочется — не надо лицемерить.

Ну, это я уже немного шучу, это понятно. Потому что мы с вами имели в виду следующее: глобализация плохо влияет сегодня на людей. Она навязывает антигуманные и внеэстетичные потребительские стандарты массовой

культуры. Дурацкие сникерсы, дурацкие кинобоевики, дурацкая рок-музыка, расползание наркомании, сексуальная распущенность, разрушение семьи, и прочее.

Значит, так. Гадости были всегда. И местные, и пришлые. И бороться с ними надо всегда. И с местными, и с пришлыми.

Да, глобализация вместе с добром несет зло. И это зло надо искоренять. Искоренение зла — это не разовая акция. Это процесс постоянный. Это как есть надо три раза в день, или зубы нельзя вычистить раз и навсегда, или на языке надо говорить регулярно, потому что за десять лет, скажем, на необитаемом острове в одиночестве человек обычно дичает и забывает язык, говорить разучается.

Но думать, что добро можно получать как бы не задумываясь, раз все хорошо — то и думать нечего, а зло раз есть — так давай запрещай все вместе — это не более чем глупость.

И здесь мы в завершение переходим к тому естественному вопросу, как влияет литература на формирование личности в период глобализации. В наше время то есть.

Ну, наше время отличается от других только тем, что глобус стал меньше, самолеты летают с безумной, сказочной скоростью, и культурные контакты благодаря ТВ стали постоянными. То есть: мы находимся в едином плавильном котле. В Китае эта переплавка чуть прохладней, в Америке всего интенсивней, но зато сама Америка — сборная мира, а не одна страна — переплавляет весь мир под себя.

Знаете, процесс проникновения американской культуры по всему миру мне напоминает процесс распределения колбасы в Советском Союзе: сначала с мясокомбинатов всей страны она свозилась в Москву — а затем

из московских магазинов народ ее сетками и сумками развозил к себе, по всей стране.

Так вот. Есть одна точка зрения, вполне традиционная. Что литература на личность никак не влияет, и человек может читать что угодно — а будет сволочью или святым независимо от прочитанных книг.

Есть и другая. Что культура, цивилизация, постепенно смягчает нравы. Что литература как-то влияет на человека. А если влияет — давайте разбираться: как?..

Дорогие мои. Я твердо помню, я точно знаю, что в раннем детстве на меня оказал влияние замечательный советский детский писатель Аркадий Гайдар. Он учил быть мужественным, и быть храбрым, и драться за то, во что веришь, и быть патриотом.

А в средних классах — и я отлично это помню — на меня, как и еще на миллионы советских ребят — оказывал безусловное влияние уже не советский, а вовсе даже американский писатель Джек Лондон. Он, опять же, учил мужеству; и благородству, и верности, и храбрости, и авантюризму, тяге к приключениям.

И оказывал на нас, пацанов, мальчиков восьми — десяти лет влияние блестящий английский писатель Стивенсон с его пиратским романом «Остров сокровищ». Хотелось приключений, и дальних островов, и кладов...

Слушайте. Многие века мальчиков воспитывали на образе Ахилла. А это что? А это литература. Это «Илиада». Чтение Гомера входило в систему воспитания!

БИБЛИОТЕРАПИЯ. Хорошее слово. Вполне имеющее право на существование. И дюдики, и любовные романы, и «романы воспитания», и литература патриотическая — оказывает на читателя, кроме прочего, также и терапевтическое воздействие. А вы говорите...

Да на образе Наполеона, жизнеописания которого давным давно стали литературой, миллионы юношей строили свой идеал личности и судьбы и сверяли с ним собственные поступки!

Но есть еще одно. Вот уже четыреста лет бессмертная трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта» — это учебник любви, учебник чувств, учебник самоотверженности для поколений и поколений юных. Над этим плачут, об этом мечтают, этого желают себе и примеряют к своей судьбе.

Что значит «не оказывает влияния», если после гетевской «Страданий юного Вертера» молодые влюбленные люди по всей Европе стали стреляться, как ненормальные!

Фокус вот в чем. Писатель в книге может открыто декларировать, проповедовать одно, — а книга всем текстом, всей коллизией склоняет к другому. Ну, упрощая: писатель проповедует честность — но главный отрицательный герой ворует так ловко, в драке так храбр, в испытаниях так хладнокровен, в дружбе так щедр — что читателю тоже хочется быть таким благородным разбойником.

К сожалению, в нашу эпоху схлопывания, дегенерации западной цивилизации — и литературы Запада несут в себе гниль. Пессимизм, деструктивность, грязь какую-то нравственную, мелкость чувств и помыслов... Что есть — то есть. Это зараза. Хоть цензуру вводи, честное слово.

Увы — писатель — это эхо и усилитель мнений своей эпохи. Что есть — то он вам и усиливает.

И можно констатировать, что сегодня, в эпоху, если угодно, глобализации, писатель, симметрично и пропорционально усиливая и транслируя звуки эпохи, оказывает чаще отрицательное влияние на личность, неже-

ли положительное. Потому что основная часть современной так называемой «элитной» литературы — это отстой, грязь.

...Однако время наше подошло к концу, и теперь можно задать вопросы, ежели у кого в головах вызрели за время нашего общения какие вопросы.



Речь

*на встрече с генеральным секретарем НАТО
в Штаб-квартире в Брюсселе, 2007 г.*

ЦИВИЛИЗАЦИЯ И ДЕГЕНЕРАЦИЯ

Не будучи официальным лицом, не принадлежа к какой-либо государственной, общественной, политической или иной структуре, не являясь военным или политическим экспертом, я имею то преимущество, что могу позволить себе без оглядки говорить все, что действительно думаю. Буду рад, если, присутствуя на этой встрече в качестве как раз непредвзятого человека со стороны, я сумею сказать хоть что-нибудь свежее или неожиданное — или то, что другие не могут себе позволить сказать вслух просто в силу своего положения.

Как было сказано в одном старом и знаменитом советском фильме — чуть перефразируя: «Есть такая профессия — правду говорить».

Литература и политика, философия и война гораздо ближе друг к другу, чем это обычно принято полагать. Строго говоря, литература и философия — это то, чем все мы здесь сейчас занимаемся: мы понимаем и анализируем происходящее — и выражаем словами получившуюся картину.

А картина эта все дальше отходит от реализма и все больше походит на какое-то искаженное сюрреалистическое изображение. Мы живем сегодня в каком-то сюрреалистическом мире, где по нашей собственной воле нарушаются основные законы бытия. И вот сначала мы сами нарушаем эти законы, а потом спрашиваем друг друга — как же это могло получиться, что обстановка в мире так запуталась и нам не удастся ее распутать?..

Первое. Мы живем сегодня в политкорректном мире. Политкорректность означает, что некоторые очевидные вещи нельзя говорить вслух официально. Что некоторые очевидно необходимые вещи нельзя делать. Что некоторые неоспоримые истины нельзя признавать! Потому что это поставит вас вне круга приличных людей, сделает моральным изгоем.

Политкорректность — это запрет на некоторые разделы правды.

Каждый век имеет свою форму мракобесия и свое название для него. Политкорректность — это мракобесие XXI века.

Но когда речь идет о спасении жизни больного, врач не может соблюдать стыдливость и приличия. Врач обязан знать анатомию и физиологию и делать все необходимое для спасения больного. Если же ему будет просто запрещено ставить определенный диагноз или запрещено прописывать какие-то лекарства, не следует ждать успешного лечения.

Так вот. Сегодня нам предписано отрицать существование народов. Народ, по сегодняшним официальным правилам, — это люди, которые сегодня и сейчас живут на одной территории, говорят на одном языке и имеют одно гражданство. Различия этнические, религиозные, ментальные, культурные — значения не имеют.

Тогда. Если я приезжаю в Бельгию, учу французский и получаю гражданство — я бельгиец? Через три года я еду в Германию, учу немецкий, получаю гражданство — женюсь на немке, предположим, — и становлюсь немцем? Еще через три года я еду в Америку, английский знаю, получаю гражданство — я американец?

А вам не кажется это бредом? Нет народов — есть язык и гражданство, а это легко сменить много раз в жизни.

А если я поеду в Китай, и выучу китайский, и получу гражданство — должны ли вы будете называть меня китайцем? Я могу стать сомалийцем или бушменом? Я могу стать эскимосом?

Категорически отрицая понятие народа как общности, сплавившейся воедино за многие века совместной жизни, трудностей, бед, преодолений, успехов, — мы отрицаем сами понятия народного характера, национальной психологии, национальной ментальности. Мы же исходим не из принципа равенства народов — но из принципа одинаковости народов, а это, как говорил Наполеон, хуже, чем глупость, — это ошибка. Мы утверждаем, что в одних и тех же условиях представители любых и всех народов будут вести себя абсолютно одинаково. Характер, традиции, верования, темперамент — это все неважно, это легко меняется, это не имеет значения.

Из этого следует, по сегодняшнему политкорректному разумению, что если любым людям создать те же политические и социальные условия, что сегодняшним европейцам или американцам, — и они будут жить по тем же разумным и справедливым правилам, что и мы, себе же самим во благо. Так же трудиться, увеличивать свое благосостояние, реализовывать свои возможности и крепить свою демократию — самый справедливый и самый продуктивный политический строй?

Вот от этой глупости, от этой злонамеренной ошибки, в которой сегодня упорствует западная цивилизация, я бы и попытался вас предостеречь — настолько, насколько хватит моего ограниченного ума и словарного запаса.

В Либерии конституция скопирована с американской, и флаг скопирован с американского, и существует Либерия уже третий век — и нищета там полная, и закона не существует, и работать никто не хочет, и создать экономику не получается никак, и вообще недавно оказалось, что президент этого милого государства, на которое при создании возлагалось столько надежд, что вот теперь угнетенные народы Африки пойдут по пути прогресса и вольются как равные в семью цивилизованных народов, — а недавно оказалось, как вы знаете, что президент у них все-таки людоед. Ну — и хорошо им от вашей демократии в той форме, в которой они внедрили ее у себя? А в другой форме у них не получилось.

Вот поэтому и сейчас американцы, блестяще выиграв военную кампанию в Ираке, с ожесточенным упорством год за годом проигрывают кампанию политическую. Собственные политические убеждения, гордость великой державы и высокомерие политических лидеров планеты — не позволяют им понять и признать, что по модели американской демократии Ирак как страна, как государство не может существовать в принципе! Потому что демократически — сунниты, шииты, курды и богатый юг — ненавидят друг друга и хотят жить по отдельности. И только беспощадная рука единого владыки типа Саддама Хусейна, или шаха, или иного диктатора была способна держать их в едином государстве.

И Франция, и Германия, и Италия, и Англия, и Испания — были созданы жесткой вооруженной рукой,

которая беспощадно подчиняла центру всех несогласных, беспощадно брала себе всю власть, беспощадно распоряжалась судьбами всех, кого сумела покорить. Демократия пришла потом — когда все завоеванные народы переплавились в единый вместе с народом-завоевателем.

Если страна стремится развалиться на части — демократия не просто не работает. Демократия губительна, демократия влечет за собой кровопролития, разруху, отбрасывание страны назад.

Вот так демократия в России в 1917 году оказалась бессильна и вредоносна, и ввергла развалившуюся на клочья страну в пучину страшной гражданской войны и своими руками, фактически, отдала ее большевистской диктатуре. Мы знаем, о чем говорим.

Нет вечных рецептов на все исторические ситуации. Нет единого лекарства от всех недугов. Нет одного политического строя, наилучшего для всех народов и во всех ситуациях. Полагать иначе — означает абсолютно не считаться ни с историей, ни с собственным разумом.

Наша великая цивилизация и культура созданы курыщами людьми. А сейчас мы гоняем их предаваться своему вредоносному пороку в эдакие уличные туалеты.

Наша цивилизация и культура созданы людьми, почитавшими брак святой ценностью, а гомосексуализм — извращением и грехом. Сейчас нам запрещено даже порицать гомосексуализм.

Наша цивилизация презирала и отвергала бездельников. А сейчас бездельники выходят на демонстрации за свои права получать еду, одежду, жилье и деньги из рук тружеников, и полиция охраняет эти демонстрации бездельников.

В таких условиях людям военным, солдатам, чрезвычайно трудно выполнять приказы своего гражданского, политического руководства, и если вести военные действия, то делать это в белых перчатках.

Военные люди знают, что в случае войны враг должен быть не просто побежден — но в результате полностью лишен любой возможности воевать в дальнейшем. Его политическое устройство, экономический уровень, состояние населения — не должны позволить ему впредь воевать. Все иное — смертельная ошибка. И все полководцы всех времен отлично это знали, это писалось во всех наставлениях: не добить врага — это смертельная ошибка и смертельная угроза в будущем.

И вот сегодня мы живем под дамокловым мечом формулировки «чрезмерное проявление /применение/ силы». Террористы, юные пацаны с автоматами Калашникова, стреляют и взрывают по всему миру — и тут же прячутся за спины собственного мирного населения. А наши правозащитники тут же поднимают крик о гуманитарных катастрофах и чрезмерном применении силы.

В любой миг террорист может сделать миролюбивое заявление — и это спасет его от уничтожения. Вроде как ребенок может сказать: «Я больше не буду». При этом террористы должны считать нас за полных идиотов и презирать наши умственные способности.

Когда наша цивилизация набрала полную силу — мы стали создавать себе проблемы сами. Мы провели совершенно нереальные, провокаторские границы между евреями и арабами в Израиле — и вот уже 60 лет пытаемся заставить жить добрососедски два народа, которые не переваривают друг друга, причем один открыто провозглашает своей целью уничтожение другого. Конечно, чиновники, которые занимаются разго-

ворами об этой проблеме, могут быть спокойны за свои рабочие места, это работа пожизненная.

Слово — это серьезная вещь. Сегодня НАТО во многом проигрывает пропагандистскую кампанию из-за того, что употребляет — или позволяет употребить — неверные обороты. Скажем, «НАТО расширяется на восток». А говоря иначе: «Государства на запад от России рвутся и бегут в НАТО». И спрашивать надо не руководство блока, почему оно согласно уставу принимает тех, кто сильно просится — а вновь присоединившиеся государства: почему же они, такие-сякие, вступают в этот нехороший союз?

В России до сих пор невозможно понять, невозможно получить информацию: так с чего, как, когда конкретно началась война между сербами и албанцами? Кто начал, кто когда стал здесь жить, насколько правы те и другие? А мне отвечают: это неважно, главное — чтобы был мир. Если вы не считаетесь с представлениями целых народов о справедливости, не считаете нужным рассматривать конфликт с точки зрения справедливости — вы не должны ждать мира и понимания. Это, простите, не то лицемерие, не то равнодушие.

Если ставить права отдельных людей выше права страны и народа. Если извращения, вопреки медицине, биологии, вообще науке, признавать нормой. Если нарушать законы войны, мира, жизни. То наша цивилизация полностью потеряет способность продолжаться.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Русская классика как апокриф | 7 |
| Ревизия литературы XX века | 59 |
| Критика критики | 93 |
| Смысл и цель искусства и литературы | 139 |
| Литература Советской Империи..... | 167 |
| Современная русская литература..... | 215 |
| Мемуары — как зеркало и как этическая проблема | 245 |
| Гипербола в русской литературе и масштаб России | 275 |
| Дегероизация в литературе и кризис цивилизации | 291 |
| Задачи литературы в свете глобализации..... | 327 |
| Цивилизация и дегенерация | 343 |

АВТОРСКАЯ СТРАНИЦА ЧИТАТЕЛЯ

Я несогласен! С:

1).

2).

3).

Литературно-художественное издание

Веллер Михаил

Перпендикуляр

Верстка:

Шумилин С.В.

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.007027.06.07 от 20.06.2007 г.

ООО «Издательство АСТ»

141100, Россия, Московская обл., г. Щелково, ул. Заречная, д. 96

Наши электронные адреса:

WWW.AST.RU E-mail: astpub@aha.ru

ООО «Издательство «АСТ МОСКВА»

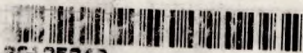
129085, г. Москва, Звездный б-р, д. 21, стр. 1

Отпечатано на ОАО «Нижполиграф»

603006, Нижний Новгород, ул. Варварская, 32.

Если тебе задан инованную бумагу —
ниши поперек!

Mikhail
Pionckular



26125243

Distributed by 805536B

Eastview Information Services
books@eastview.com
Fax+1(952)252-1202
www.eastview.com

ISBN 978-5-17-049887-1



9 785170 498871