

Станислав Рассадин

ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА

*портреты
полемика
предпочтения
постсоцреализм*

Давид Самойлов
Владимир Соколов
Инна Лиснянская
Семен Липкин
Юрий Давыдов
Василий Аксенов
Фазиль Искандер
Олег Чухонцев
Евгений Блажеевский
Олег Хлебников

Станислав Рассадин

ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА

*Портреты. Полемика.
Предпочтения. Постсоуфреализм*

Москва
2007



ББК 83.3

Р24

оформление и макет
Валерий Калныньш

Р24 Рассадин С.

Голос из арьергарда: Портреты. Полемика. Предпочтения. Постсоцреализм. — М.: Время, 2007. — 384 с.

ISBN 978-5-9691-0203-3

Эта книга — о поэтах и прозаиках Давиде Самойлове, Владимире Соколове, Инне Лиснянской, Семене Липкине, Юрии Давыдове, Василии Аксенове, Фазиле Искандере, Олеге Чухонцеве, этих, как принято говорить, классиках современной словесности, и о ярких поэтах уже иного поколения — Евгении Блажеевском, Олеге Хлебникове. Подобное — из разряда «портретов», но немалое внимание отдано явлениям «постсоцреализма» (термин автора), лжеавангарда (его же суждения), — отсюда и вызывающее название книги. Здесь предпринята попытка путем «портретирования» тех, кому Рассадин отдает предпочтение, и полемики с тем, чего он не принимает, понять и представить не только литературный, но и исторический процесс. Книга, как подчеркивает автор, рассчитана «на всех, на каждого, по крайней мере из тех, кто соберется ее прочесть».

ББК 83.3

ISBN 978-5-9691-0203-3

© Рассадин С., 2007

© «Время», 2007

ОБЪЯСНИМСЯ?

Несколько лет назад, в предисловии к своей книге «Русские, или Из дворян в интеллигенты», объясняя, что, мол, данная книга — для многих, для каждого, по крайней мере из тех, кто соберется ее прочесть, я позволил себе вспомнить, как на обсуждении сборника Вайля и Гениса «Родная речь» отвесил им комплимент. Небезопасный:

— Искренне надеюсь, что ваш труд не имеет ни малейшего научного значения.

Авторы, слава богу, поняв, что не лукавлю, заулыбались.

Мало того. Распоясавшись, я привел в том предисловии цитату, уже вполне кровожадную. Из «Мартина Иде-на»:

«...Преподаватели естественных наук пусть остаются. Это поистине замечательный народ. А вот девяти десятым филологов и лингвистов, этим безмозглым попугайчикам, очень бы полезно проломить головы».

Совершенно не обладая радикализмом джеклондоновского героя, не могу скрыть симпатию к его порыву. Ибо с некоторых пор, и чем дальше, тем пуще, словосочетания

«литературная наука», «наука о литературе» приводят меня в содрогание — как нечто (и как раз на те самые девять десятых) выморочное, не нужное читателю и вредное для писателей.

Разумеется, речь не о редких талантах от Бахтина до Лотмана, чье существование предусмотрел даже размашистый по-матросски Мартин: они-то искупают... Нет, оборву себя: есть вещи, которых не искупить, и одна из них — тот неуклюжий монстр, не кентавр, а тянитолкай (ни туда, ни сюда, ни то, ни се), каковым являлась советская «наука о литературе» с ее храпченко-метченко-овчаренками, с ее «исследовательскими» институтами, с «планом» и «листажом».

Но мое сомнение более общего рода.

В «Роковых яйцах» Булгакова у гениального профессора Персикова есть добросовестный ассистент Иванов, тем не менее оказавшийся неспособным после гибели патрона воссоздать «луч жизни». Все у него под рукою — ан... «Очевидно, для этого нужно было что-то особенное кроме знания, чем обладал в мире только один человек — покойный профессор Владимир Ипатьевич Персиков».

Вероятно, во всех науках Ивановы (Джонсоны, Хансены, Иогансоны) неоценимо полезны, кроме той области, что одушевляется чудом. Которое, как положено чуду, неизъяснимо — во всяком случае до конца.

Хорошо. Это — о литературоведении, о науке, далеко не всегда удерживающейся от соблазна выдать себя за точную, как раз изъясняя и разлагая чудо. Но, опять же не собираясь парадоксальничать, признаюсь, почти покаянно, что с годами перестал различать типологическое содержание понятия «критика». Живого, животрепещущего...

В самом деле!

Что такое «прозаик» — понятно. Это тот, кто пишет — уж там роман, повесть, рассказ; по-журденовски пишет не в рифму (впрочем, случается всякое, но как исключение, как нарушение правил). Тут — не сказать: равны, но рав-

ноправны и Лев Толстой, и, скажем, Петр Проскурин с Виктором Ерофеевым.

Поэт? Говоря осторожнее, стихотворец? Та же картина. И здесь сопоставимы — по формальным, то есть самым неопровержимым признакам — Лермонтов и Егор Исаев плюс Дмитрий Пригов.

Но критика, критики, критик?.. Что общего между Добролюбовым, Антоновичем и, с другой стороны, Иннокентием Анненским? То, что те и другой, в отличие от прозаиков, имеют дело с так называемой второй реальностью? Резонно. Куда при таком раскладе, однако, денем, предположим, историческую романистику, также берущую за основу то, что было некогда, черт те когда, сохранившись в преданиях и документах? Да и было ли? Академик Фоменко, превративший нашу историю в мир «Королей и капусты», самый возможностью своего появления, увы, доказал уязвимость этой самой второй реальности.

Да, есть жанры чисто критические — рецензия, литературный обзор. Но именно они, с их жанровыми — справедливыми — рамками неизбежно ограничивают самовыявление критика. Смиряют его индивидуальность.

К чему все это говорю? Да как раз чтобы объяснить. (Или оправдаться?) Дабы читатель, взявший в руки мою книгу, заранее знал, стоит ли ему листать ее дальше.

Я — по крайней мере, воспринимая себя таковым, — уж точно не литературовед, живущий по законам науки. Критик?.. Возможно, но в сугубо собственном понимании слова.

Говоря без амбиций и без самоуничужения, я, надеюсь, достаточно квалифицированный — и уж, без сомнения, опытный — читатель, надо полагать, научившийся за долгие годы внятно излагать свои мысли. Передавать свои ощущения.

Знаю, у меня репутация полемиста, от чего отречься глупо, сделав все-таки оговорку: даже при том, что удавалось порою кого-то переубедить, не они, переубежденные, бывали моими излюбленными читателями. Не в обиду им, но человек, которого ты обращаешь в свою веру од-

ной-единственной статьёй, — обладал ли он действительными убеждениями?

Так получилось, что задачей критики — оставляю термин в качестве рабочего — для меня стало собирать вокруг своего суждения единомышленников. Что существенно, и тех, кто о нашем с ним единомыслии не подозревал. Или — вот тут амбиция профессионала! — не находил слов или осознанных чувств, чтобы «примкнуть». Только всего.

I

ПУТЬ ОТТУДА

Неужели цели нет?
Давид Самойлов

По легенде, Константин Батюшков, впадающий в беспросветную душевную тьму, прочитав пушкинское послание «Юрьеву» («А я, повеса вечно праздный, потомок негров безобразный...»), прошептал в зависти и тоске: «Злодей! Как он начал писать!» И если бы болезнь не являлась наследственной, отчего не предположить, что ее могло пусть не вызвать, но поторопить сознание собственной исторической неудачи? Ведь: «...Батюшков смутно предчувствовал, что иные его стихи и обороты будут называться пушкинскими, хотя и явились раньше пушкинских» (Тургенев). «Это еще не пушкинские стихи, но после них уже надо было ожидать не других каких-нибудь, а пушкинских» (Белинский). «Батюшков — записная книжка нерожденного Пушкина» (Мандельштам).

Уж не с узурпацией ли имеем дело?..

Между прочим, это наводит на мысль: возникновение Пушкина было словно бы незаконным, внезапным, сломавшим порядок, который вознамеривался идти своим чередом. Как допетровская Россия, мало-помалу до Петра избиравшая неотвратимый путь европейской цивилизованности, — и, к слову, не сознание ли этого роднило Пушкина с царем-переворотчиком? Не отсюда ли, хоть отчасти, его жгуче личный интерес к загадке и загадочности Петра Великого?

А схема возникновения «из Батюшкова» нечаянно отозвалась в «Каменном госте».

Странно! Всего за два десятка строчек до упоительно-го: «...Когда сюда, на этот гордый гроб пойдете кудри наклонять и плакать» (Юрий Олеша заметил, что наличие такого по-кинематографически крупного плана «у поэтов той эпохи кажется просто непостижимым») дан как бы черновой вариант. План общий. Прежде чем у Дон Гуана

вырвутся — именно вырвутся — слова нежности неподдельной, он вроде как примеряется, репетирует:

Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,
Вы черные волосы на мрамор бледный
Рассыплете...

То, да не то!

Меж тем дело просто. С опытным соблазнителем произошло — опять же внезапно! — нечто, для него непривычное. Соблазняя и лстя, он — вдруг! — полюбил. Надолго? По крайней мере до предсмертного мига, когда последним словом окажется имя любимой: «...О Дона Анна!»

Тут впрямь — как состязание двух разных поэтов. Разных поэтик. «...Черные волосы на мрамор бледный...» — отстраненно любит первый поэт, прикидывая, как это красиво: черное на бледном. Второму — не до любования. Выразительно ревнивое «гордый», обращенное к гробу супруга-соперника, и само слово «кудри», даже оно, такое простое — или как раз поэтому, — рисует не женщину вообще (сколько их было!), а эту и только эту. Избранную.

«Любовь не изъясняется пошлыми и растянутыми сравнениями», — укоризненно мог бы сказать преобразившийся Дон Гуан себе, пока еще не обретшему языка любви непритворной. А сказал — Пушкин. Сказал тому же Батюшкову. Пусть заглазно, делая пометы на томике его стихов и отделяя строки, вызывающие восторг («пушкинские»?): «Что за чудотворец этот Батюшков!», от строк, оцененных сурово: «Дурно». «Темно». «Пошло».

Точно как оценил эпигонские вирши своего Ленского: «Так он писал *темно и вяло*...»

«Сын гармонии» — можно сказать про того Дон Гуана, который получил право заговорить языком, выражаясь условно, не Батюшкова, но — самого Пушкина. Слогом его собственной лирики («Когда за пядьцами прилежно сидите вы, склонясь небрежно, глаза и кудри опустья...» — в точности тот же «крупный план»). А Пушкин попросту — во-

площение гармонии, понимаемой далеко не только как «благозвучие», «стройность», «взаимное сочетание» (из словаря), но как способность, страдая от несовершенства мира, сверять его с совершенством собственного идеала. Способность — постоянная, неизменяющая.

Такая гармония (слово, нами затрепанное, понятие, поминаемое всуе) в эстетическом смысле — синоним свободы.

В этом уникальность и — пойдем ли наконец? — неповторимость не только Пушкина, но гармонического пушкинианства, имеющего, как все на свете, начало и конец. Наша невероятная и, может быть, незаслуженная удача — что Пушкин угадал сформироваться между 1812 и 1825 годами, когда русское дворянство, понимаемое по-пушкински: «Независимость, храбрость, благородство (честь вообще)», еще сохраняло реальные шансы быть таковым, испытав подъем от победы над Наполеоном, еще не получив сокрушительного удара по собственным иллюзиям на Сенатской (и, придется признать, сразу после Сенатской, когда, не умея противостоять демагогии Николая, ее герои принялись «колоться» и каяться).

Тем более, когда дворяне не начали вытесняться бюрократией, «выдвиженцами», зависимыми от милости царей; сами не стали перерождаться.

А если бы Надежде Осиповне не удалось зачать от Сергея Львовича в оный урочный час, кто был бы «вместо»? Ведь кто-то же был бы...

У Батюшкова — не случилось. Тогда — Жуковский, как однажды предположил Михаил Гаспаров? Баратынский, чего, кажется, задним числом захотелось Бродскому, сожалевшему, что русская поэзия не пошла стезей открытого, отчаянного трагизма? Как будто она и без того не пошла преимущественно так, — другое дело, что наши претензии к своей словесности, наши вкусы без Пушкина были бы иными. Какими — не угадать, разве что догадываться, но уж точно не ориентирующимися на гармонию.

Ибо и добрый, кроткий, толерантный Жуковский нес в себе надлом; недаром острослов Вяземский писал о нем:

«Он бренчит на распятии, лавровый венец его — венец терновый... Сохрани Боже, ему быть счастливым... Жуковский счастливый — то же, что изображение на кресте Спасителя с румянцем во всю щеку, с трипогибельным подбородком и куском кулебяки во рту». Что ж говорить о самом Вяземском-ипохондрике. О Баратынском...

А дальше? Дальше — сразу — Лермонтов, объявленный наследником Пушкина, но от наследства отказывающийся решительно. Отвечающий антитезой на любую тезу предшественника. «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...»? Так нет же: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг — такая пустая и глупая шутка...» «И сердце вновь горит и любит — оттого, что не любить оно не может»? Еще как может: «Любить?.. Но кого же?.. на время — не стоит труда, а вечно любить невозможно».

Да известен же случай, когда Лермонтов, слушая романс на слова: «Я вас любил...», выступил с полемической редактурой. «Я вас любил так искренно, так нежно, как дай вам Бог любимой быть другим»? Черта с два! «Это совсем надо переменить; естественно ли желать счастья любимой женщине, да еще с другим? Нет, пусть она будет несчастлива...»

Хорош?

Да. «Подле Пушкина все (все! — *Ст. Р.*) уроды, и только уродством своим различаются друг от друга: и Тютчев, и Фет, и Некрасов». (И Жуковский, конечно, и Баратынский.) Фельетонность молодого Корнея Чуковского не для кого не оскорбительна: ведь вышеупомянутые — и вообще «все» — дорожили своим «уродством», то бишь гипертрофией черт, негармоничностью. Лелеяли его, как и положено лелеять «лица необщее выраженье».

Поразительно (впрочем, чего особенно поражаться, если индивидуальные, лично пушкинские черты обнаруживаем и в Дон Гуане, и даже в Скупом рыцаре, этом «невольнике чести?»), но, сказав устами Сальери о «сыне гармонии» Моцарте: «...Наследника нам не оставит он», Пушкин угадал свою посмертную судьбу.

Пуще того. Велик печальный соблазн отнести к нему и то, что вдобавок сказано о гении-персонаже его талантливым убийцей:

Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!

Клянясь именем Пушкина, живем мы все-таки без него. И если угроза Маяковского со товарищи сбросить его с «парохода современности» была бессмысленна, то потому, что, используя любимый ахматовский оборот, на той палубе Пушкина «не стояло». Он не «наш современник», как не современник ни Достоевского и Толстого, ни Мандельштама с Платоновым, и хоть мы продолжаем ориентироваться по «солнцу русской поэзии», — другого солнца нет и не будет, — то достичь его невозможно. Да и опасно: сгоришь.

(Сколько и сгорело — но это другой разговор, отдельный.)

И вот что существенно.

Известно: чтобы понять — это, мол, хорошо, это дурно, необходим контекст. Нравственный или эстетический. Необходимы точки отсчета и векторы. Наш привычный контекст — Пушкин; вернее, мы привыкли так думать, что лестно для нас, но небезопасно для него.

Хотя получается — и для нас тоже.

Для пущей наглядности — простейшая аналогия или, напротив, контраст. Ставя «Чайку», режиссеры решают для себя, кто таков Треплев с его львами и куропатками, с «общей мировой душой»: бездарность либо новатор-авангардист? То есть с аркадинской, отчасти тригоринской точки зрения — неумеха. А с чеховской? Как вспомнишь последний, неосуществленный замысел пьесы, пересказанный со слов Чехова Станиславским: чисто символистский, с героями, занесенными на Северный полюс (все равно что вчера — на Марс, а сегодня — в параллельный мир), со сколь-

зящей над ними тенью, душой любимой ими женщины... Совершенно треплевская поэтика!

Хорошо. Но Треплев с его «авангардизмом» непонятен — по крайней мере не понят. А Пушкин — что может быть понятней, *доступнее*, нежели он? Тем более, как уже сказано, наш вкус опирается на него, им создан; наш *бренд* — «нация Пушкина», включая — без иронии — тех, кто не продвинулся в знании-понимании дальше романа «Я помню чудное мгновенье» и либретто оперы «Евгений Онегин». Но тем прочнее, тем обманчивее иллюзия причастности нас, живущих в мире дисгармонии и давно принявших ее очертания, к его миру. К его миропониманию. Отчего, между прочим, такая произвольность толкования пушкинских текстов — от малограмотных неофитов до, вероятно, талантливейшего из пушкинистов-профессионалов Валентина Непомнящего с его, повторю чужие слова, уходом (к Пушкину или от Пушкина?) «в общую и религиозную метафизику».

Выводы? Самый поверхностный: пора протрезветь, поняв, что само по себе осознание нашей удаленности — безмерной и безнадежной! — от Пушкина и его гармонии есть шанс не до конца утратить того и другую. Хотя бы как свербящую память об ампутированной части души.

А чудо и следует воспринимать как чудо, как счастливую случайность, совсем не обязательно заработанную историей...

* * *

После такой прелюдии, в таком резком свете — возможно, не отрицаю, намеренно, преувеличенно резком — как воспринять, как отнестись к программному стихотворению Давида Самойлова?

Пусть нас увидят без возни,
Без козней, розни и надсады.
Тогда и скажется: «Они
Из поздней пушкинской плеяды».

Я нас возвысить не хочу.
Мы — послушники ясновидца...
Пока в России Пушкин длится,
Метелям не задуть свечу.

Отнестись — с пониманием.

Воспринять — с оговоркой.

Сборники Самойлова, всегда оценивавшиеся как поэтические события... Впрочем, не совсем так; будем точны в подражание ему самому, который отметил в «Поденных записях» (май 1977 года): «Формировался я долго. В 38 лет (“Ближние страны”) я еще — ранний Самойлов. Во “Втором перевале” (43 года) я — “средний”. Только с “Дней” что-то начинается, а я все удивлялся, что нет признания (где-то видел в себе больше, чем было, и думал, что оно уже наличествует в стихе)»... Итак, сборники долго не то чтобы удручали — нет, совсем не то! — а все же озадачивали неровностью странного, не вполне объяснимого свойства.

Сперва все было ясно и просто (следы цензурного бесчинства), но и затем, когда Самойлов словно бы приучил к себе цензоров, приходилось задумываться даже над упомянутым сборником «Дни» (1970), в котором хороших и, сверх того, прекрасных стихотворений было неправдоподобно много.

Притом речь не шла об упреке вкусу — во всяком случае об элементарном упреке. В конце концов, кто из значительнейших поэтов XX века, даже из них, в совершенстве владел чувством отбора — не при составлении книг, тут слишком многое зависело не от самих поэтов, — но целомудренно не выпуская из души того, что еще нагишом, не одето, недооволощено? Кто? Ахматова. Заболоцкий... Пастернак? Нет, пожалуй. Есенин, Цветаева? Конечно, нет!

Речь о другом. Быть может, наоборот, о слишком надежной, проверенной «одетости» стихов. Бывает, столь плотной, что сквозь нее не всегда разглядишь, содержится ли «там, внутри» индивидуально-авторское существо, — а может, автор-то «вышиб дно и вышел вон»?

Во всяком случае в очень давней статье, робко пробуя выразить именно это сомнение, я спрашивал сам себя: дескать, что же уходит — если уходит — порою из стихов Самойлова? И что тогда остается?

И, оговорившись: да не поймут шутку буквально, отвечал: когда из стихотворения уходит Самойлов, остается... Пушкин!*

Но впрямь ли я тогда пошутил?

Да, Самойлов — сознательный пушкинианец, не только декларирующий преемственность, а и утверждающий ритмико-мелодическую неисчерпаемость того русского стиха, который мы привычно обозначаем именем Пушкина; но еще бог знает когда Гоголь заметил, что неотразимо обаятельная, легкая и оттого обманчиво общедоступная пушкинская манера угрожала поглотить поэтов «плеяды».

Естественно, со временем манера не утратила обаяния, а опасность поглощения — реальности, и, говоря о Самойлове, дело не в случаях непозволительно реминисцентных («Я учился языку у нянек, у молочниц, у зеленщика. А теперь мне у кого учиться?.. У тебя, моя ночная птица, у тебя, бессонная тоска» — сделанный наспех конспект пушкинских мотивов, где и пресловутые «просвирни», и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», разве что с известной поправкой Жуковского: «...Темный

* Поняли-таки! Поскольку характер этой книги плохо совместим с мемуарностью, разрешу себе только в сноске вспомнить, с какой яростью накинулся на меня Станислав Куняев, тогда еще недавний самоейловский апологет-ученик, начинавший превращаться в его хулителя, — да что там! Сам Самойлов писал нашему общему другу Михаилу Козакову (а тот опубликовал письмо в своей книге):

«Ты спрашиваешь о статье Ст. Рассадина обо мне. Она, по-моему, забавная. По нему выходит, что я какое-то необычайное соединение Пушкина с эквилибристом. (Ужо будет и про «эквилибриста». — Ст. Р.) А если эквилибриста вынуть, то останется, следовательно, Пушкин. Для меня это звучит лестно. Про кого еще из наших поэтов скажут, что он — Пушкин, пусть даже с изъяном... И т. д. Исключительно самолюбия ради добавлю, что в другой раз Самойлов назвал мою статью наиболее для него интересной.

твой язык учу»). Это из разряда очевидностей, у Самойлова, в общем, случайных. Зато...

Была ль она красива? Сразу
О том не мог бы я сказать,
Конечно, моему рассказу
Красавица была б подстать!
Она была обыкновенной,
Но с той чертою дерзновенной,
Какую могут обрести
Лет где-то возле тридцати
Иные женщины...

Из поэмы «Снегопад»

Гибкая интонация автора «Руслана», «Онегина», «Нюлина». *Не свое!* — что наглядно до броскости рядом с победным самовыявлением. Хоть, к примеру, с таким:

Фердинанд, сын Фердинанда,
Из утрехтских Фердинандов...

Кстати, занятно и небесмысленно отметить — уж тут-то «свое» даже, пусть в необъявленной, но кровной причастности к оному Фердинанду: в согласии с семейным преданием то был предок Давида Кауфмана-Самойлова по материнской линии.

...Был при войске Бонапарта
Маркитант из маркитантов...

Бонапарт короны дарит
И печет свои победы.
Фердинанд печет и жарит
Офицерские обеды.

Бонапарт диктует венским,
И берлинским, и саксонским.

Фердинанд торгует рейнским,
И туринским, и бургонским.

Бонапарт идет за Неман,
Что весьма неблагородно.
Фердинанд девицу Нейман
Похищает из-под Гродно.

Если в «Снегопаде» (поэме, которую, должен сказать, сам Самойлов ценил больше многого среди своих сочинений) старательное интонационное пушкинианство, сдается, теснит *чисто* самоейловское, *только* самоейловское начало, то в «Маркитанте» зато — нет ли иной крайности? То есть и это «чисто», и это «только самоейловское» — разве не выявляется уже до полной демонстративности?

Признаюсь, делаю над собою усилие, задавая этот вопрос: здесь и самовыявление не только не синоним самоутверждения; оно не боится самоуничужительности. Прямотаки стремясь к ней:

Русский дух, зима ли, Бог ли
Бонапарта покарали.
На обломанной оглобле
Фердинанд сидит в печали.

Вьюга пляшет вкруговую.
Снег валит в пустую фуру.
Ах, порой в себе я чую
Фердинандову натуру!..

Я не склонен к аксельбантам,
Не мечтаю о геройстве.
Я б хотел быть маркитантом
При огромном свежем войске.

Вот тебе и «слово — полководец человеческой силы»!..

Эксцентрическое стихотворение, бравурно пританцовывающее внутренними рифмами, выразило — да, безусловно, в вызывающе демонстративном виде — то, без чего Самойлова нет.

Эксцентрическое, сказал я, и это линейное определение подходит «Маркитанту», может быть, одному из самых обаятельных, но, конечно, не самому лирически тонкому стихотворению Самойлова. Однако эксцентричность, насмешка, пародия, ирония, самоирония вообще входят в своеобразие его; они не мелкие черты самойловской физиономии («веснушка, ноздря», говаривал Маяковский), не летучая мина, приходящая и уходящая со сменой настроения, а — если уж упражняться в физиономистике — иронически-веселая складка на лбу, которая не разгладится и в сентиментальную минуту. *Лирическая эксцентрика* — решусь даже на такое словосочетание, тем более что сам Самойлов выражается хлеще:

...И что искусство — смесь
Небес и балагана!
Высокая потреба
И скомороший гам!..
Под небом — балаган,
Над балаганом — небо!

То есть восклицает это легендарный скульптор Вит Ствош, он же Фейт Штос, создатель гениального алтаря краковского костела Девы Марии, в поэме «Последние каникулы» (которую Самойлов писал долгие годы, так и не кончив, чего жаль, но что, может быть, по-своему закономерно и значимо, — об этом позже) выбранный в спутники да, пожалуй, и в двойники автора. Уж эти-то слова, без сомнения, автохарактеристичны...

Даже те самые «веснушка, ноздря» доказывают сказанное; как бывает именно с мелочами, особенно наглядно.

Допустим, Самойлов любит игру с экзотически звучащим словом, с собственными именами, и это совсем не мандельштамовское: «Я научился вам, блаженные слова:

Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита», — не его надежда проникнуть за оболочку «слова Психеи». Нет, тут игра как игра, сладостный тренаж языка и слуха, крохотный фонетический паноптикум, где молодому поэту вручается фамилия Улюлюмов, — помесь Улялюм из Эдгара По и дикого «улюлю», таинственности и хамства, а диковинное для русского уха имя поэта Галчинского — Константы-Ильдефонс — в охотку смакуется и обыгрывается. Здесь нечего искать особую смысловую нагрузку, имя — всего лишь точка приложения того настроения, что главенствует в данных стихах, но именно оттого и меняется с настроением его скромная функция. Эксцентрической, цирковой кличкой подается оно в прихотливом стихе о Галчинском; воркует в таллиннской песенке: «И увидеть Яна с Элен, да, увидеть Элен с Яном»; может зазвучать и реквиемом: «Я вспоминаю Павла, Мишу, Илью, Бориса, Николая. Я сам теперь от них завишу, того порою не желая», — тут лирика вытесняет эксцентрику, но самый след вытеснения, обозначенный обнаженной и беззащитной простотой имен — тоже знак присутствия.

Да и напротив — в чисто, казалось бы, эксцентрическом («эквилибрист» — сказано в насмешливом и самоироничном письме) «Маркитанте» притаилась... Да и не сказать: притаилась, скорей, притворилась чем-то совсем иным лирика. Полуерническая свобода бродяги Фердинанда, его свобода от Бонапартовых коронационных забот — не есть ли весело-серьезный парафраз свободы творческой, понимаемой как раз по-пушкински?

Если на то пошло, тут прямая связь со стихотворением «Пестель, поэт и Анна».

Обратим, кстати, внимание на осознанную, как все у Самойлова, странность названия. Ну, Анна — понятно, из этого имени, мелькающего в самоейловских книгах, сотворено нечто вроде символа самой женственности: «А эту зиму звали Анной. Она была прекрасней всех». Но отчего «Пестель, поэт...»? Отчего не «Пестель, Пушкин...»?

В *этом* Пестеле воплощен комплекс идей, действительно волновавших тульчинского полковника и, возможно,

хотя бы отчасти высказанных в известном его разговоре с Пушкиным. («Утро провел с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова. «Mon coer est materialiste, — говорит он, — mais ma raison s'y refuse»... То есть: «Сердцем я материалист, но мой разум этому противится». «Мы с ним имели разговор метафизический, политический, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...» Запись 9 апреля 1821 года.) Разве что фраза о разуме и сердце Самойловым, надо думать, произвольно перетолкована: «метафизический» вопрос атеизма и веры подменился любовью.

Но ведь и *этот* Пушкин — тоже по-своему историчен. Он угадан с той степенью достоверности, какая делает его вполне реальным участником запечатленной ситуации. Почему же все-таки — «поэт»?

Историчны оба. Оба конкретны. Но Пушкин еще и над-историчен, надконкретен. Пестель — весь! — в разговоре, смысл коего и есть его жизнь; Пушкину в этой беседе, льстящей ему, интересной, все-таки тесновато. «И некуда податься, кроме них», — размышляет самойловский «поэт», но ведь и исторический Пушкин, некогда потрясенный, по воспоминаниям декабриста Якушкина, жестокой шуткой, когда его якобы приняли в тайное общество («Я никогда не был несчастлив, как теперь! Я уже видел жизнь свою облагороженною»), написал же в конце концов «Из Пиндемонта» с новым и окончательным для себя пониманием свободы: «...Зависеть от царя, зависеть от народа — не все ли нам равно?»

Поэт-потомок Самойлов не захотел да и не мог об этом забыть, и вот молдаванка Анна, к которой рвется, даже прилежно слушая декабриста, его Пушкин:

Стоял апрель. И жизнь была желанна.

Он вновь услышал — распевает Анна.

И задохнулся:

«Анна! Боже мой?» —

она-то, быть может, и даже наверняка тот плотский, земной, стало быть, наиболее убедительный (коли уж сам Пе-

стель принужден Самойловым говорить не о «метафизике», но о любви и страсти) образ духовно возжеланных «иных прав», о которых сказано в «Из Пиндемонта». Олицетворение той полубогаемой тяги, согласно которой поэту всегда нужно что-то и «сверх», «над», «вне». Все создания духа ищут именно земных воплощений, и когда Пушкин восхищался житейской мудростью «вельможи» Юсупова: «Ты понял жизни цель... Для жизни ты живешь», то был аналог — и свободы чуть ли не как созерцательного безделья: «...По прихоти своей скитаться здесь и там, дивясь божественным природы красотам», и формулы творческой независимости, повторенной за Дельвигом: «Цель поэзии — поэзия...»

А «Маркитант» — грубовато-веселая схема того же возжелания, ироническая, сниженная, как «девица Нейман» есть снижение поэтической Анны. Для иронии прикосновенно все, и Пестель, к коему Самойлов весьма уважителен, и даже «небо», вступающее в смесь с площадным балаганом; подобное — проявление того свойства, которое М. М. Бахтин определял как «открытую серьезность, всегда готовую к смерти и обновлению» и оттого не пугающуюся ни пародии, ни насмешки. «...Ибо она ощущает свою причастность незавершимому целому мира».

Эксцентризм Самойлова — это испытание лирики иронией. Испытание постоянного переменным, сформировавшегося чувства — мимолетным (почему бы и нет?) капризом, пафоса — скепсисом. И если все-таки можно, поверив поэту, сказать о его пушкинианстве, то не в смысле изначального тяготения к Пушкину и его поэтике, которое отрицать, как все очевидное, невозможно, а в качестве результата усилий. В качестве испытания, преодоления.

Да! Сама поэтика пушкинианства, как я говорил, мнимо-легкодоступная, тут преодолевается, изменяясь до неузнаваемости — ну, скажем, до полуузнаваемости. «Послушник» являет себя неслухом, одним из тех самых «уродов» в понимании Корнея Чуковского, не более обидном для Самойлова, чем для Некрасова или Фета (на

сей раз гипертрофируется игровая ирония — смотри того же «Маркитанта»). И вот здесь как раз происходит — одновременно — истинное приобщение к «ясновидцу» и обретение собственного лица.

Все вместе это особенно явно проступает в поэмах — хотя бы по простейшей причине их протяженности.

* * *

«Учусь писать у русской прозы», — декларирует Самойлов в поэме «Снегопад», в других стихах переходя уже на язык метафорический: «Превращаюсь в прозу, как вода в лед». С метафорой-то оно выходит, пожалуй, выразительнее и точнее: в поэмах, вырастающих на прозаической, повествовательной основе, вернее, прорастающих сквозь нее, идет сгущение, концентрация, кристаллизация характерных свойств поэта, и точность метафоры тем большая, что разом как бы заявлена и опасность, стерегущая автора. В отличие от воды, лед недвижим — до поры ледохода. Грузен.

Когда на свет явились «Цыгановы», поэма, возникавшая мало-помалу из стихотворений-главок, они не зря привлекли особое внимание, даже вызвали энтузиазм. Являлось — и явилось — что-то действительно необычное. По крайней мере для Самойлова.

Размашистая живописность вызывала соответствующие ассоциации; пиршественный натюрморт в главе «Гость у Цыгановых» соперничал со Снайдерсом и Кончаловским, а «Запев»... Кто тут оставил свой след? Петров-Водкин? Кустодиев? Пиросмани?

Огромный конь, коричневато-красный,
Смирясь, ярился под рукою властной.
...Все было мощно и огромно тут!
И солнце, и телега, и петух...

Заметим, что взгляд наблюдателя не прикидывается исконно-мужицким а ля, скажем, Павел Васильев, вспо-

минающийся здесь прежде всего из поэтов: Самойлову известно, что не бывает лошадей коричневых или красных, бывают гнедые и вороные, муругие, пегие, мало ли... Неважно! Или — важно в особом смысле. Горожанин не рядится в потомственного селянина, в его живописных композициях грубая, крупная плоть отчетливо эстетизирована, бесхитростной пластике живой природы предпочтена расчетливо-наивная эстетика лаковой живописи, палехской буколки, лубка, и расчет невольно подтвержден самим автором. Невольно, так как совсем в другом стихотворении: «Мы уже дошли до буколик, ибо путь наш был слишком горек...»

Я упомянул Пиросмани. Нет, тут уместнее Таможенник Руссо. Пиросмани не играл в «наив», — так ребенок, малюя свои гениальные каракули, убежден, что натуралистически точен. Руссо же свой метод, даже если не мог писать как Ренуар или Мане, выбрал, осознал, разработал, и не случайно его примитив ближе к шаржу, чем к детскому рисунку. (Сельвинский предположил даже: «А что как вдруг Анри Руссо — великий карикатурист?») Окарикатуривающий самое цивилизацию?) Что до Самойлова, то, раз уж расчет в «Цыгановых» преобладает над наивной стихийностью, — так по крайней мере мне кажется, — не стоит ли пожалеть о том, что расчет не вырос до размеров единого, очень последовательного замысла?

Как в «Столбцах» Заболоцкого, переключку с которыми улавливаю в «Цыгановых».

Лично я — жалею. Потому что в «Столбцах» — даже при явственном рационализме — несомненна лирическая острота, стихия, несущая, как Нева в «Медном всаднике», «обломки хижин, бревны, кровли, товар запасливой торговли», коража и тем самым преображая устоявшийся быт; в эпических же «Цыгановых» — да, мастерство, да, красочность, да, густая метафоричность, но при всем том и «застылость» именно живописного полотна. Может быть, Самойлов только единожды оказывается на уровне собственного лиризма — когда лиризм, то поприжатый фактурною бытовщиной, то, на сей раз — бывает, бывает такое — не

обостренный, а, напротив, приглашенный, приглушенный попутной иронией, вырывается на волю. И Цыганов обретает слова, исполненные бытийного смысла:

Зачем живем, зачем коней купаем?
Торопимся и все не успеваем?
...Зачем я этой жизнью дорожил?
Зачем работал не жалея сил?
...Зачем я пил, гулял, зачем дружил?
Зачем, когда так скоро песня спета?
...Зачем тогда земля, зачем планета?

Вплоть до неожиданного в его устах:

Неужто только ради красоты
Живет за поколеньем поколенья —
И лишь она не поддается тленью?
И лишь она бессмысленно играет
В беспечных проявленьях естества?..

(К слову: вот где, будь сказано не в упрек, дохнуло-таки Заболоцким, отозвавшись философизмом «Некрасивой девочки».)

Этот прорыв мотивирован — пограничной, как говорится, ситуацией: «И вот, такие обретя слова, вдруг понял Цыганов, что умирает». Но для этого понадобилось оставить весь стилистический (стилизованный) мир поэмы, словно его и не было...

Знаю, мое отношение к «Цыгановым» готовы оспорить многие, потому в этом споре перетягиваю на свою сторону самого Самойлова, сочинившего и «Сон о Ганнибале», где декларация: «Учусь писать у русской прозы» реализуется более всего и «лед» прозаического сюжета крепок, как нигде. Любопытно, однако, что, обстоятельно описав все перипетии семейной драмы Абрама Петровича Ганнибала, поэт вдруг объявит сюжет, а вернее, то, что должны были возбудить в нас его подробности, связанные с теми или иными мотивами жестокости арапа и способные за-

ставить нас пожалеть его или возненавидеть, — объявит все это словно бы иллюзорным. Спешно покидая свои позиции повествователя:

А может статья, вовсе я не прав,
И случай этот был весьма банальный,
И был рогат арап полуопальный?
Мне все равно.

В самом ли деле все? Нет, разумеется:

Гречанку жаль. И я
Ни женщине, ни веку не судья...

Ему равна та или иная сюжетная версия, в достоверности коей кто может ручаться по прошествии такого времени? Но в любом случае «гречанку жаль». Сюжет как бы мнимый — не мнимо вмешательство умудряющего опыта человека и человечности.

В «Сне о Ганнибале» Самойлов готов пересмотреть, переоценить сюжет собственный, им самолично высмотренный в русской истории; в «Старом Дон Жуане» — чужой, до него пересмотренный десятки раз, ибо от Тирсо де Молина и Мольера до Пушкина и Блока, все переоценивали и личность великого соблазителя, и характер возмездия.

Что до возмездия, то его несет обтаскавшемуся и облысевшему Дон Жуану вовсе не «череп Командора» — да такому возмездию и не нужны никакие носители. Тут не приговор распутнику и безбожнику, как у Мольера, не средневековое, уничтожающее ренессансную душу в момент ее взлета (у Пушкина), не старый блоковский рок, — тут просто-напросто необратимость времени, неотвратимость старения, и традиционному мстителю остается лишь мелко утешаться:

Старый череп Командора,
Я пришел злорадства ради,

Ибо скоро, очень скоро
Ляжем мы в одной ограде.

Таково возмездие, безлико-всеобщее, наступающее и грешных и праведников. А личность... Личность, как ни странно, чем-то даже привлекательна, хотя кого-кого, а Дон Жуана насмешник Самойлов не пощадил. Отчего бы? Не оттого ли, что его старость и смерть — старость и смерть именно на миру, никого не минующая?

Да, этот Дон Жуан обыкновенен, он как все, как мы, и удел его общий, наш. Притом обыкновенность — естественна, она, как и он сам, часть жизни, часть мира («незавершимое целое мира»), и когда незванный гость злорадствует:

ЧЕРЕП. Смерть принять — не шлюху
Обнимать. А ты, презренный,
Ничего не отдал духу,
Все ты отдал жизни тленной, —

то разве не справедлив ответ?

ДОН ЖУАН. Я жизни тленной
Отдал все. И сей блаженный
Сон мне будет легче пуху.

Вот тут действительно можно сказать о соприкосновении с Пушкиным — пусть не автором «Каменного гостя», а полувыдуманном поэтом (все-таки — никак не больше, чем «полу») из стихов о нем, о Пестеле и об Анне. Ведь Анна, к которой он обращает слух и внутреннее зрение, отвлекаясь от важного для него разговора с умным декабристом, разговора, исполненного именно «духа», как раз и есть «тленная жизнь». До которой в этот момент дела нет «русскому Бруту», но о которой не может забыть Пушкин, тоже обыкновенный, как сама жизнь...

Легенду о Дон Жуане всякий раз перекраивало время, воплощаемое поэтами; общей участи не избег и Самойлов. Он — сын своего трезвого века, не нуждающегося

в чудесах, верящего в постепенный ход и суд времени; века, в котором даже таинственные явления, какие-нибудь НЛО (сюжет, для Самойлова не случайный: его одноклассник и пожизненный друг был в этом деле первейшим специалистом), и те умещаются для нас внутри познаваемой природы. Не вовне. И до чего ж характерно, что этот, почти обывательский, уличный символ еще не познанной, но безусловно познаваемой реальности, Самойлов сделал в поэме «Струфиан» иронической разгадкой одной из загадок истории.

Вот уж где серьезность старательно притворяется «закрытой» — наглухо. Историческая оснащенность повествования подчеркнута респектабельна, включая преддекабрьскую атмосферу 1825 года, предателя Шервуда, барона Дибича и самого императора Александра с его размышлениями о заговорщиках, с документально известной фразой «не мне их судить», с замечательной мыслью, что равно страшно быть жертвою и палачом, — и не исключая вымышленного Кузьмина, извечного русского самоучку, Кулибина-Кулигина, с планом спасения Руси, с загадочной «цифирью». Этого «уездного Сен-Симона», по выражению автора, или скорее уж уездного Хомякова или Киреевского, — фигура, в общем, тем более исторически достоверная, что легко угадывался современный прототип, Александр Исаевич Солженицын (к чьим «прожектам» Самойлов в пору писания поэмы относился иронически, а в одном из последних писем, к Л. К. Чуковской, признал, что недооценивал позитивный смысл программы «Исаича»).

Еще больше указаний на «закрытость» в том, что касается сюжетной соли, сюжетного перчика. Эксцентрическая версия, согласно которой Александр I не почил в Таганроге, но и не стал старцем Федором Кузьмичом, а был похищен инопланетянами, усиленно подтверждается и ссылками на наскальные изображения, и расшифровкой «цифيري», и апелляцией к авторитету некоего «знакомо-го программиста». Все это словно и впрямь порождено туповатой серьезностью человека, жадно принимающего

на свою материалистическую веру все эти «воспоминания о будущем», — то есть нереальные факты; но вполне реальна психологическая позиция, с которой они могут быть приняты всерьез. Хотя чем упорнее эта обстоятельная серьезность прикидывается «закрытой», тем, разумеется, очевиднее ее озорная «открытость», — о чем автор, не выдержав, время от времени просигнализирует. То каламбурной рифмой («В окно все это видел Дибич, но не успел из дому выбежать»), то тем, что привьет к стволу развешенного наукообразия дичок сказки: «А где-то, говорят, в Сахаре, нашел рисунки Питер Пэн». Предоставляя нам возможность принять Мальчика, Который Не Хочет Взрослеть, из книжки Джеймса Барри за какого-нибудь там сэра Питера У. Пэна, члена Королевского Археологического Общества...

Между тем ключ к «Струфиану» без оговорок всамделишный, и чем игривей фантазия, тем серьезнее открывающийся смысл. Он — в признании, обращенном к старой легенде о Федоре Кузьмиче, беллетризованной Львом Толстым:

Мне жаль всегда таких легенд!
В них запечатлено движенье
Народного воображенья.

«Жаль» — потому, простившись с былой легендой, немедля творит новую. По-новому.

Слух о Кузьмиче — царе Александре до чрезвычайности отвечал умонастроению создателя отца Сергия и Феди Протасова, совершивших свой уход, за которым затем следует и уход самого автора. Самойлов, иронически обновляя легенду, в сущности, воспроизводит ее. Начиная с документации. «Все догадки и сомнения эти перестали быть сомнениями и стали достоверностью вследствие найденных записок Кузьмича...» (Толстой). «Увы! всему опровержение один престранный документ, оставшийся по смерти старца...» («Струфиан»). Да и сам сюжет... У Толстого Александра забрал от земных его дел Бог («Бог на меня ог-

лянулся»). У Самойлова — тоже сила, идущая свыше, из космоса. Именно так, и там и тут вмешался космос, в первом случае в смысле религиозном, во втором — в насмешливо-материалистическом.

Но не Толстой и не легенда, которой «жаль», побудили к эксцентрическому пересмотру. На сей раз испытание проходит история. Точнее, наши представления об истории.

Вот что занятно: экстраординарность сюжета решительно ничего не меняет. Не только царь, как оно было в реальности, объявляется усопшим «нормально», не только «уездный Сен-Симон» получает, как ему и положено, кнут и тюрьму, — сама история идет своим чередом:

А ветер вдоль Невы-реки
По гладким льдам свистал сурово.
Подбадривали Трубецкого
Лейб-гвардии бунтовщики.
Попыхивал морозец хваткий,
Морскую трубочку куря.
Попахивало на Сенатском
Четырнадцатым декабря.

...А неопознанный предмет
Летел себе среди комет.

В самом деле: НЛО, хулигански вмешавшийся в судьбу русского самодержца, прилетел «себе», улетел «себе», и история тоже идет «себе», независимо, как ей назначено.

Существует вечный соблазн вопроса, задаваемого как бы истории, а в действительности себе самим: как могла сложиться судьба народа, если бы... Если бы не случилось нашествия монголов? Войны 12-го года? Восстания декабристов? Соблазн жгучий, сколько бы историки ни уверяли, что для их науки эти вопросы бессмысленны.

Самойлов не то чтоб заспорил с этими «если бы», — его просто занимает другое. Вольно или невольно, он

воплотил сюжетно мысли Пушкина, высказанные в неотправленном письме к Чаадаеву: «...Как литератора — меня раздражают, как человек с предрассудками — я оскорблен, но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал».

Сказано не только Пушкиным, но очень по-пушкински, в духе его ясного и спокойного историзма, которому были чужды уверения, что история шла «неправильно», будь то горький сарказм Чаадаева или утопии предшественников славянофильства, отрицавших реформу Петра.

В этом смысле герой «недостовой повести» государственника Самойлова — русская история, чью «правильность» или «неправильность» для него обсуждать бессмысленно, хотя этому распространенному соблазну вроде бы иногда поддавался и он. И вот, подчиняясь его фантазии, «в третьем тысячелетии» (которое в 1973 году казалось таким далеким) «автор повести о позднем Предхиросимье» якобы позволяет себе «небольшие сдвиги во времени — лет на сто или на двести». Персонаж повести Пушкин едет в серебристом автомобиле с крепостным шофером Савельичем во дворец к Петру I. И:

За креслом Петра Великого
Будет стоять седой арап Ганнибал —
Негатив постаревшего Пушкина.
Царь... примет поэта, чтобы дать направление
Образу бунтовщика Пугачева.
Он предложит Пушкину виски с содовой,
И тот не откажется,
Несмотря на покашливание
Старого эфиопа.

И т. п.

Мало того. Самойлов как будто смиренно признает неизбежность этого «сдвига» — даже уж не естественность ли его, коли и мы нынче:

...Рассматриваем евангельские сюжеты
Мастеров Возрождения,
Где за плечами гладковолосых мадонн
В итальянских окнах
Открываются тосканские рощи...

А все же, хотел того Самойлов или нет, слышится другое. Дескать, неужели и Пушкин, наша кровь, наша боль и наше счастье, утратит для потомков свою человеческую конкретность, которую мы — пока — почти физически ощущаем? Недаром ненавидя его врагов и любя его друзей, как своих собственных. Неужели и он станет условным персонажем истории, обряженным в прокатные фрак и цилиндр?..

Как бы то ни было, это Самойловым сказано: «метелям не задуть свечу» «пока в России Пушкин длится...»

То есть и тут ироническая выдумка испытала на прочность чувство историзма — как в «Сне о Ганнибале» шло испытание человечностью, а в «Старом Дон Жуане» — вечной радостью жизни. «Тленной».

Но горечь остается. Горечь сознания, что и постоянное преодоление многое оставляет непреодоленным.

Так даже в наисветлейших стихах:

Помню — папа еще молодой.
Помню выезд, какие-то сборы.
И извозчик — лихой, завитой.
Конь, пролетка, и кнут, и рессоры.

...Помню — мама еще молода,
Улыбается нашим соседям.
И куда-то мы едем. Куда?
Ах, куда-то зачем-то мы едем!

Это «Куда?», едва успело возникнуть, тут же и заглушено стремительно-радостным: «Ах, куда-то зачем-то...», и это не взрослая уклончивость лжеответа, это уверенная детская безоглядность. «Зачем-то» — значит, так нужно. И спрашивать — незачем.

Потом придет пора вопросов, скорым ответом не удовлетворяющихся. Впрочем, и никаким. «“Зачем живем, зачем коней купаем? — затоскует Цыганов. — Зачем, когда так скоро песня спета? Зачем?” И он не находил ответа». И светлейший князь Меншиков в драме «Сухое пламя» спросит по-своему, но о том же, о смысле существования, ускользающего от рассудка: «...Для чего сей шум листвы? И для чего вино и прелесть бабья?» И Дон Жуан, беспечно готовясь к блаженному сну, тоже вдруг оцепенеет перед загадкой небытия, словно она способна дать разгадку бытия...

Но дальше:

Папа молод. И мать молода.

Впрочем, стоп.

Константин Ваншенкин, неприязненно до сарказма воспринявший это стихотворение («Описано, как ребенок едет куда-то с родителями на извозчике. Подобные картины мы уже не раз встречали во всякого рода прозаических воспоминаниях. Трогательно»), поиронизовал особо насчет приведенной строчки: «“Папа” — и “мать”. Если бы наоборот (отец и мама) — иное дело, или же требуется психологическое объяснение этому. Но мы понимаем — причина в другом. “Мама” просто не влезла в размер, а лишь в пролетку».

Они понимают... Немножко смешно, что это сказано о Самойлове: он-то не смог бы, ежели захотел, втиснуть в размер два слога? Он, умеющий виртуозно играть с размерами:

Четырехстопный ямб
Мне надоел. Друзьям
Я подарю трехстопный,
Он много расторопней...

«Последние каникулы»

Хотя уже и то хорошо, что если бы не Ваншенкин, я бы, пожалуй, и не задумался, отчего всякий раз, когда читаю

эти строки, именно тут перехватывает горло. «Папа молод. И мать молода». «Папа» — домашнее, теплое слово, такое же, как и сказанное прежде «мама». И вдруг — «мать»! Переход из уютной домашности, из детства туда, где ни детства, ни дома; в иной возраст, в иную область.

Папа молод. И мать молода.
Конь горяч. И пролетка крылата.
И мы едем, незнамо куда, —
Все мы едем и едем куда-то.

Было: «Ах, куда-то, зачем-то...» с выразительным «ах». А в финале — что-то вроде ответа, «куда». Не больше, не определенной, чем: «незнамо». Был выезд, стал отъезд — в то, что называется жизнью и заканчивается смертью. «Иди туда, незнамо куда», — посылают сказочного героя за его собственной гибелью.

Потом придет иное: «Сороковые, роковые... Я вспоминаю Павла, Мишу, Илью, Бориса, Николая... Зачем живем, зачем коней купаем?» И станет понятен финал другого стихотворения о детстве, начатого, было, так же безоблачно:

Я б вас позвал с собой в мой старый дом...
(Шарманщики, петрушка, — что за чудо!)
Но как припомню долгий путь оттуда —
Не надо! Нет!.. Уж лучше не пойдём!..

Не то чтоб душа утратила способность делать такие усилия, — тут, может быть, серьезней всего сказалось самойловское — все-таки! — пушкинианство.

Он сам говорил, что в разные годы Пушкин был и близок ему по-разному. Разным. То лирикой, то «Онегиным». Затем — маленькими трагедиями: ведь они и рождались затем, что самому Пушкину становилось тесновато в мире собственной лирики, где его совершенная личность победно гармонизировала дисгармонический мир.

Уж не сказать ли — *слишком* победно?

Нет, о Пушкине это сказать невозможно; зато — можно о тех, кто пробовал идти по его следам и чья победность доставалась действительно слишком легко. То есть была мнимой.

...У Самойлова есть четверостишие его зрелого 1981 года, озаглавленное «Батюшков» (так нечаянно закольцовывается эта глава моей книги):

Цель людей и цель планет —
К Богу тайная дорога.
Но какая цель у Бога?
Неужели цели нет?

Почему — «Батюшков»?

Может быть, вспомнился диалог, который тот, уже безнадежно безумный, вел сам с собою: «Который час? — Вечность», что само по себе гениально. Смертное время, отведенное каждому *нормальному* человеку, для безумца словно бы не фиксируется уже в своих пределах, потеряло ориентиры и цели, разомкнулось и утекло, протекло, пролилось в вечность.

Но нет. Куда вероятнее, что стихи, коснувшиеся опасной для советской поэзии темы (Бог!), были озаглавлены маскировочно. Как, к примеру, у Окуджавы его «Молитва» («Пока Земля еще вертится...») удобопечатности ради была подарена Франсуа Вийону, каковой здесь ни сном, ни духом. А Олег Чухонцев, выражая ужас и смятение перед толпой, назвал стихотворение «Чаадаев на Басманной». Дело знакомое.

Тут любопытно и важно другое.

«...Цели нет» — открытие-утверждение, где и «неужели» выражает не сомнение, а радостную эмоциональность встречи с истиной; такую же, с какой встречаем нежданного дорогого гостя: ах, Боже мой, неужели?! С истиной, в этот миг становящейся и твоим личным достоянием.

Да, смертному трудно осознать, что Бог, как и его благо, бесцельны, «недетерминированы», что они вне наших ориентиров и целей, — осознанию противится наш опыт,

именно смертный, конечный, ограниченный земным бытием. Как трудно, хотя все-таки легче, осознать, что «цель поэзии — поэзия».

У Бога не может быть цели в нашем земном понимании, и тот же Пушкин божественен — и божественно недостижим, божественно неповторим — именно в этом смысле; его существование — тоже! — не исчерпывается, не ограничивается «целями» и «уроками» (читай, впрочем, его диалог Поэта и черни). И, чтоб уж покончить с этим вопросом, «пушкинианство» (кавычки все же надежнее) Давида Самойлова — и в осознании тупика, в который многие, даже, случалось, он, заводят себя, стремясь к «солнцу русской поэзии» и, ну пусть не сгорая дотла, но опаяя крылья своих Пегасов.

Возвратясь к «Последним каникулам», к поэме, которую Самойлов все пробовал закончить, да не закончил: не характерно ли до степени прямой символичности, что двойники, гениальный Ствош и автор, один из лучших поэтов XX русского века, пустившись в путь «незнамо куда», в Нюрнберг (по дороге к которому, кстати, реальный Вит Ствош и сгинул, затерявшись в вечности), никак не могут приблизиться к цели:

Как далеко, однако,
Преславный Нюрнберг!

...Как далеко, однако,
Преславный городок!

...У знака: «К Нюрнбергу.
Две тысячи км».

Так и не приблизились, и сама незаконченность — не есть ли выход из тупика, то самое понимание: «...Цели нет»?

P.S. В качестве именно постскриптума и на переходе ко второй главе, к следующему портрету — еще одно самойловское стихотворение:

Стихи читаю Соколова —
Не часто, редко, иногда.
Там незаносчивое слово,
В котором тайная беда.

И хочется, как чару к чаре,
К его плечу подать плечо —
И от родства, и от печали,
Бог знает от чего еще!..

Было бы любопытно (да поздно) спросить: насколько сознательно отсутствие запятой в последней строке, после глагола? Была б запятая, «Бог знает» звучало бы по-житейскому разговорно, как «кто его знает»; в повышенно эмоциональном варианте даже «черт». А так...

«Бог *знает*» — с упором на второе слово, на Его знание. Он знает — не я, не мы: как характерен, как мудр отказ наделять собрата конкретной характеристикой, определять его «цель».

ГРАНЬ

Только стих.

Доказательств

Больше нет никаких.

Вл. Соколов

Так оно, в общем, и есть. Декларации, даже самые искренние, часто спешат, опаздывают, врут; «стих», поэтика не врет никогда, все выдавая с головой. Не вызывающе — произвольно, порою и нехотя.

Вспоминаю, как в году этак 61-м я, служа в журнале «Юность», пытался опубликовать там подборку стихов Булата Окуджавы — на ту пору событие для него нерядовое. Удалось, хотя и с потерями: самой обидной (я не понимал, что и самой закономерной) была утрата песенки об Арбате, впоследствии столь знаменитой. Дикостью и курьезом казалось то, что главный редактор Борис Полевой прицепился к строке: «Ах, Арбат мой, Арбат, ты моя религия», потребовав заменить последнее, опасное слово, на что Окуджава, естественно, не пошел. Хотя, думаю, умей редактор формулировать свою несомненную чуткость партийного цензора, он скорее должен был споткнуться на самом слове «Арбат», который ведь всего-навсего улица, каковую никак не пристало уравнивать... да бог с ней, с религией, — к «отечеству»!

Вот это было бы логично. Ибо еще недавно именно поэтика, «стих» утверждали обратное. Не у Безыменского или Жарова, не у неизвестного мне автора песенного текста: «Мой адрес не дом и не улица, мой адрес — Советский Союз!», но у замечательного поэта Смелякова в прелестном стихотворении «Хорошая девочка Лида» объяснение в любви — не народа к вождю, а мальчика к девочке — толкало к подвигам в звездном небе и на пшеничных полях. Не ниже, не уже, потому что: «Окажется улица тесной для этой огромной любви»... И — ничуть не думая о полемике, Булат Окуджава бесхитростными словами бесхитростной песни нечаянно озаменовал (ох, какое

громоздко-пышное слово!) начало принципиально иного сознания, провозгласил (еще того пуще!) конец Большого Стиля.

Начало? Точно ли так?

Что до Владимира Соколова, то он с первых стихотворений (это не означает: последовательно и неизменно) был поэтом улицы, а не массива — конечно, только в заявленном мною смысле.

О, что мне делать с этим бедным даром —
Влюбляться в окна, синие, как небо,
В сосульки, что повисли на карнизах,
Кривые и блестящие, как сабли...

О, дворики московских синяя,
Таинственная глубина!..

И звонкость погоды,
И первый ледок,
И след пешехода,
И птичий следок...

Когда много, много позже Соколов вспоминал — прозой — первую дрожь, сопровождавшую рождение в нем поэта, выразительны были сами воспоминания: «Я чувствовал, “как серебристой чешуей стянул булыжник мостовые” ... Я выбежал на улицу, как будто меня кто-то звал, и шел наугад. “Три лампы, каплями тремя дрожащие, вот-вот сорвутся, фонарный стебель распрямя”. Фонарь сам себя сравнивал со стеблем, а слова и улицы сами по себе рифмовались».

Хотя нет ничего ошибочнее, как увидеть во всем этом какой-нибудь урбанистический неореализм.

Быт, бытовая конкретика, бытовая деталь — то, чем настоящий художник, даже имея к ним склонность, распоряжается своевольно, меняя их предназначение. По мере того, как меняется сам. Сомнения нет, что Чехов, описав — в рассказе «Волк» — лунную ночь известнейшим,

зацитированным способом (блестит горлышко разбитой бутылки да чернеет тень от мельничного колеса), был доволен счастливой находкой; вскоре, однако, он подарит этот образ брату Александру в письме к нему, превращая тем самым находку мастера в урок ремесла; после и вовсе с легким сердцем, как отработанный пар, отдаст беллетристу Тригорину. По-видимому, уже разделяя отчасти полупрезрение Треплева к подобной набитости руки: да, руко-творно.

Так вот. У Соколова сама его приверженность к улицам, переулкам (самое соколовское слово), мостовым, фонарям, как бы неореалистически противостоящая гиперболистике предшествующей, но в пору его появления в ней еще победно шагающей поэзии, не то чтоб обманчива. Она — переменчива. Ускользающе-зыбка.

Хотя и обманчива — тоже.

Первым опубликованным стихотворением двадцатилетнего Соколова было «Памяти товарища» (1948), содержащее понятный комплекс безвинной вины не успешшего на войну перед тем, кто воевал и погиб: «Что делал я тогда? Снопы вязал, а может быть, работал на прополке...» — после чего доброжелатели и порекомендовали поэту заняться эксплуатацией «темы военного детства». Он — не захотел. Пуще того, годы спустя воспоминание вдруг обогнуло те тяготы, которых не быть не могло, упершись в нечто идиллическое: «Третий класс. Температура. Значит, в школу не идти. Апельсин. Лимон. Микстура. Сладковатая почти». Прямо детство Никиты, не хватает только девочки Лили.

Положим, произведя подсчеты, сообразим: это — до войны, накануне ее, однако дело как раз в избирательности памяти, то есть, в сущности, поэтической воли: хочу, вспомню свое детство так, а захочу — и совсем иначе, жестко, словно оно и не детство совсем: «А я и не помню ни первой любви, ни первого поцелуя. Последние — помню (как губы в крови от драки напропалую) ...Как будто что было тогда во-вторых, а то, что теперь — во-первых». Вот тебе и Никита с Лилей.

Три разных детства (а не просто три возрастные ступеньки), и — какова же роль бытовой конкретики? Условно, ежели не сказать: ничтожна, а путь Соколова к «самым моим стихам» принуждает выразиться ничуть не мягче.

Между прочем, книга, изданная под таким названием, вернее, включенная в серию издательства «Слово», озаглавленную этой формулой Николая Асеева, самим своим отбором, больше похожим на отжатость, весьма наглядна в том отношении, что сам поэт считал преходящим. Почему не вошла в это избранное из избранного «Чайка» (1956), в свое время воспринимавшаяся как знаковое стихотворение молодого Соколова? Ведь полубеллетристическая история встречи в придорожной чайной с давним знакомцем, ныне горько опустошенным, который — символический жест! — перебивает тупым столовским ножом крылья парящей птицы («хоть и была всего лишь чайка со спичечного коробка»), не перестала быть броско эффектной...

Вот! Эффектность, наверное, и оттолкнула поэта от своего создания. Похоже, что так: Соколов с годами все более предпочитал, так сказать, работу без страховки, без вспомогательных средств, будь то фабульность или вещественно осязаемая детальность.

Или — хваткое мастерство; если он и щегольнет вычурной аллитерацией, то совершая намеченную подставку, игра в поддавки:

Кажется, о Марианна,
В этом последнем танго,
Сны, как руины Руана,
А не романа Гюго.

Чистый Северянин! Красивость, безбоязненно-беззащитно подставляющая себя высоколобой насмешке:

И так пронзительно строго
Каменный замер Орфей,
В музыке Оскара Строка
Слышащий эхо своей.

В самом деле, где мифический эллин, где его колдовская лира — и где рижский еврей, творец хоть и очаровательной, но «маскультуры»? Ирония? Иди хотя бы лукавая игра в стихотворную инфантильность, почитающую звуковой фейерверк?

Подозреваю, дело не в том, и обаяние этих строчек — в самбй по себе безбоязненности, почти легкомысленной, а лучше сказать, попросту в легкости, с какой Соколов уходит от вещественно-материальной «первой реальности» во «вторую», в свою — истинно свою, где царят именно и только его законы. Ницьи более, рождающие неповторимое:

Вот мы с тобой и развенчаны.
Время писать о любви...
Русая девочка, женщина,
Плакали те соловьи.

Пахнет водою на острове
Возле одной из церквей.
Там не признал этой росстани
Юный один соловей.

...Как он ликует божественно
Там, где у розовых верб
Тень твоя, милая женщина,
Нежно идет на ущерб.

Помнится, Маршак, мастер, презрительно — и справедливо — говорил о втором, вторичном сорте стихов, которые пробуют добывать поэзию из поэзии — из «парусов», «облаков», «соловьев», «дымок»; молодой Маяковский и вовсе обозвал то, чему противостоял сам, вавремом «из любвей и соловьев». А Соколов будто нарочно — хотя, понятно, о нарочитости речь не идет, здесь то же отсутствие вызова, что и у Окуджавы, лишь ненароком ответившего Смелякову, — нарушает небезрезонный запрет:

Вот! Ни с чем, конечно, не сравнимый
Сколок с пенья льдин.
Первый, пробный, но неоспоримый.
Вот еще один.
Вот опять!
Раскатисто и тесно.
Тишь...
 В листьях куста
Происходит перемена места —
Веточка не та.

«Веточка не та» — это детальность, конкретика по-соколовски. Не то чтобы «та», «эта», «такая-то именно», а — «не та»: ощущаете тонкую разницу? Нет адресного указания на вещь, на сугубую единичность, есть лишь ощущение пригодности или непригодности для пения. Нечто «неоспоримое», но не осязаемое материально, не изъяснимое логически, внятное только им двоим, соловью и поэту. Певец понимает певца, художник — художника, как бы и ограничивая, замыкая свое общение друг на друга.

Что ли, проповедь элитарности?

На этом глупом сомнении задержимся, потому что глупое-то оно глупое, однако способно, пожалуй, окрепнуть, когда читаешь у Соколова: «Спасибо, музыка...» — и среди обоснований этой благодарности (за то и за это) встречаешь не сказать чтобы ожидаемое: «За то... что для кого-то ты ничто». Уж не высокомерие ли, в самом деле?

Чтоб развеять сомнение — а развеем, развеем, — надобно сперва объяснить, откуда оно берется. Откуда не может не взяться.

* * *

В знаменательном 56-м Эренбург, поведав в «Литературной газете» о «широко известном в узких кругах» Слуцком, закончил с уверенной обнадеженностью: «Хорошо, что пришло время стихов». Три последних слова

как девиз были подхвачены первым «Днем поэзии», этой ошеломившей новинкой, которая и сейчас больше, чем многое иное, рассказывает о не такой уж краткой поре небывалых надежд и ослепительных иллюзий (в частности, насчет «места поэта в рабочем строю»), о временах демократически элитарного Политехнического и гладиаторских Лужников.

Когда-то — давно — я писал, что расширение круга читателей поэзии, померещившееся в лужниковской чаше, которая всклянь наполнялась ради Евтушенко, Рождественского, Вознесенского, Окуджавы, оказалось и не могло не оказаться мнимым; что расширялся всего лишь круг слушателей; что вовсе не обязательно слушатель (а еще вероятнее — зритель), с бою бравший билет на поэтическое ристалище, был способен остаться один на один с книгой даже того ж Вознесенского, не говоря о книге Ахматовой; что, наконец, дико думать, будто бы и она, Ахматова, собрала полный стадион...

Ошибка.

Теперь думаю: нет, слушатели стали-таки и читателями стихов, вернее, поверили, что это так же просто, как слушать. В том числе и Ахматову — просто. Так что, дождись мы чуда воскрешения по Николаю Федорову, и ее тогда пришло бы послушать никак не менее ста лужниковских тысяч. И ахматовская поэзия во «время стихов», особенно в тот отрезок его, когда первоначально-духовная жажда сменилась модой, оказалась к моде причислена. Стала деталью престижа.

Что — ужасно.

«Время стихов» совершило неоценимое. Оно пробудило к жизни яркие, а подчас и художественно состоятельные (ясно ведь, что это не всегда одно и то же) имена; оно возвратило нам ряд имен, вытравленных из истории нашей словесности; оно дало всплеск живейшего, искреннейшего, благодарнейшего интереса к поэзии, так что бог упаси от снобизма. Но дало и несколько искаженное представление о поэзии и поэте. Поэты — говорю, разумеется, не обо всех, по необходимости схематизируя, — вдруг утратили

свое племенное преимущество, свое первородство, выгодно отличавшее их от племени артистов: независимость от непосредственной реакции публики. А читатели — по счастью, также не все — привыкли думать, будто смелая, благородная, своевременная мысль, будучи зарифмована, тем самым уже становится поэзией.

Взаимное заблуждение обернулось тем, что первого общепризнанного кумира (если принять во внимание, что и яростная хула есть непрменная часть и участь признания), то есть, конечно, Евгения Евтушенко, имевшего для того действительные основания, после сменяли те, кто не имел уж ровно никаких оснований. Ну, разве лишь такие, которые еще в пушкинские времена подметил язвительный Филипп Вигель: «Для знаменитости (понимай: для того, чтобы стать знаменитым. — *Ст. Р.*), даже в словесности, великие недостатки более нужны, чем небольшие достоинства».

Кумиры на час менялись, кипела «словесная война», но с поразительной последовательностью сохранялось то приобретение, верней, та утрата, которую в период своего обязательного самоутверждения понесла незаметно самая заметная часть поэзии.

«Эстрада» опровергалась с разных позиций, в том числе так называемой (и названной — глупей не придумаешь) «тихой лирики», к которой приписывали и Соколова, козыряя им как мэтром ее, но неуклонно не прекращалась борьба за первенство, столь, казалось, нелепая в духовной деятельности... Да и почему «казалось»? Нелепая без оговорок, даром что заразительная. Оставался синдром актерства, жажда сиюминутного успеха и всечасная зависимость от него.

Так что, когда, допустим, один из воинственных «тихих», Валентин Сидоров, триумфаторски констатировал: «Какие страсти в нас бродили! Восторг, овации, свистки... А победили, победили простые русские стихи», — то бросалось в глаза, перло в уши это подпрыгивающее, молодежно-спортивное: «победили, победили...», и обыкновеннейший здравый смысл останавливался перед безответ-

ным вопросом: как победили? Каким образом эта — если поверить — победа фиксируется? На каком поле приходит? И что вообще значит? То ли, что восторженные толпы враз отхлынули от окуджав-евтушенок к сочинителю «простых русских стихов»? Наконец, как понять это «простые русские»? Вероятно, все же не настолько простые, чтоб разрешать себе рифму «стихи — свистки»? (Тоже, кстати, неуклюже украденную у Евтушенко.)

Объявленная победа была фантомна, а «эстрадная поэзия», претерпевшая столько поношений, осталась неуязвимой — отчасти и в том смысле, что сами ее гонители, оказавшиеся на поверку последователями, охотно усваивали ее коренной порок. Не усваивая, понятно, того, что усвоить и невозможно, — таланта.

Да больше — и хуже — того.

Поддаваясь все тому же соревновательному азарту, арифметическому или строевому (первый? второй?), даже новый и несомненный талант уподоблял себя отчаянно самоутверждающейся бездарности, которой без самоутверждения, и именно отчаянного, кусачего не обойтись. И, скажем, Юрий Кузнецов (Боже, неужто и он теперь подзабыт?), самый шумный из поэтов семидесятых (или восьмидесятых? Забыто, забыто!), хоть нашумел далеко не в пределах бывшего Евтушенко, став и оставшись возмутителем скорее лишь узколитературного спокойствия, — и он, говорю, не есть ли поэт эстрады? Или, учитывая смену моды, рока? (Не роковой, хочу я сказать, поэт, а рбковый.) Не был ли похож его напор, почти физический, его децибелы, его стремление и умение привлечь внимание любой, предпочтительно шоковой, ценой на молодежно-музыкальное поветрие, к которому сам он, не исключая, относился презрительно?

Коли на то пошло, в этом смысле само пресловутое «шестидесятничество» (точнее, то, что навязывается ему новейшими хулителями, а не исторически-эстетическая реальность, весьма неоднородная) вообще не проходит, не может пройти, лишь отступая время от времени на второй план. А третьего — нету, потому что попере-

менно главенствуют два принципа, два типа поэтического сознания: прочее — оттенки, нюансы, приправы, пусть даже даже пряно сводящие скулы.

«Шестидесятниками», употребляя сомнительный термин в неизбежных кавычках, были классицисты; «шестидесятником» (если бы мог, удвоил, утроил закавыченность!) приходилось бывать — страшно выговорить — и Пушкину, когда он дерзил Богу в «Гавриилиаде» или в «Клеветникам России» казал Европе славянский кукиш; им же, притом примитивным, бывал Тютчев, чьи «политические стихи», как правило, плохи на удивление; конечно, Языков с его инвективами; того паче — Некрасов, не автор «Власа», а сочинитель «Размышлений у парадного подъезда»... А уж Розенгейм или Надсон — в чистейшем виде.

Сакраментальное «...больше, чем поэт», чьему создателю мы должны быть благодарны за четкость формулы, оно, вовсе не являясь приговором с позиций сугубой эстетики (ибо это «больше» как ограничивает поэта, так и предоставляет ему — только сумей! — преимущество, некие сверхвозможности), все-таки формулирует неизбежную эволюцию.

Чтоб не сказать (и как не сказать?) деградацию. Уж там одного ли конкретного поэта, что огорчительно, но еще не столь бедственно, или всей поэзии в целом, свято — точнее, тупо — поверившей этому принципу как абсолюту. Когда «больше» начинает преобладать, вытесняя «поэта», когда надсоновщина зарождается в гениальном Некрасове (тот же прямолинейный «Подъезд» или основательная часть «Кому на Руси жить хорошо»), чтобы затем идеально воплотиться... Да во многих, в легионе стихотворцев, от городских Надсона или Плещеева до агрессивно-услужливых, обслуживающих власть Демьяна Бедного или Евгения Долматовского.

Урон, наносимый поэзии как таковой — и уж во всяком случае представлению о ней, — тут неизбежен. Возникает, если вспомнить слова Мандельштама, «театр полуслова» — именно театр, агитационно-политическое действие (конечно, не обязательно в духе помянутых Бед-

ного с Долматовским, возможно и надсоновское декларативное благородство), и именно «полу», недо-, псевдо-.

Кстати!.. В стихах Владимира Соколова о Грузии сказано — естественно, в благодарность и в похвалу: «Там с полуслова понимают поэтов». Отвлекаясь от частного и бесспорного смысла фразы, можно сказать, что здесь, с одной стороны, признательность той аудитории, что не требует от поэта популяризации, разжевывания мысли. А с другой...

Любопытная получается вещь: не интимный шепот на ухо избранному читателю, а именно эстрада, внимающая толпа, Лужники вели к полу- и недослову, к полупоэзии, к недоовоплощенности. Зачем быть иными, если возбужденная масса вопит от счастья причастности, не успевая даже дослушать, не то что вслушаться, — отчасти потому, что и она и он, масса и стихотворец, знают, что ей невтерпеж услышать?

Если волна энтузиазма вздымает разом читателей (слушателей) и поэтов (артистов), перемешав на своем гребне сосредоточенный талант и напористое графоманство?

Что делать: «время стихов» — каких, не так уж и важно.

С одной стороны... С другой стороны... А соединены эти стороны острой гранью, на которой и надобно удержаться поэту. Гранью — запомним слово на будущее, а чтоб покончить со спровоцированными мною сомнениями насчет элитарности и демократизма, вновь и надолго перейдя непосредственно к Соколову, попробую сформулировать. Искусство — вообще — одновременно и элитарно, и демократично. Демократично в том отношении, что никому не возбраняет подняться до своих вершин; элитарно же — в том, что на этом пути ввысь производит отсев, кстати, тоже вполне демократическим способом. Каждый остается на доступной ему ступени.

Не сказать, чтобы Владимир Соколов всегда оставался глух к тем или иным из помянутых соблазнов. В этом смысле его «самое мое», сделавшее поздний отбор, задним числом спрямляет пройденный путь, впрочем, одновременно и выявляя его в стержневом, сущностном виде.

«Художник должен быть закрепощен, чтоб ощущал достойную свободу... Художник должен быть закрепощен, как раб труда, достоинства и чести...» (1963) — допускаю, тот же Евтушенко, отнюдь не в укор ему, составляя свое избранное, не отказался бы от этих «гражданских» стихов. Соколов — отказался, осознав и выбрав другое:

Вдали от всех парнасов,
От мелочных сует
Со мной опять Некрасов
И Афанасий Фет.

...Звучат, гоня химеры
Пустого баловства,
Прозрачные размеры,
Обычные слова.

И хорошо мне...
В долах
Летит морозный пух.
Высокий лунный холод
Пронизывает дух.

Если что, признаюсь, и мешает мне в этой *программе высокого одиночества*, так это все же непозабытость суетного фона (хотя, конечно — чур меня, чур! — не сопоставляю несопоставимого, не сравниваю фетовско-соколовских «обычных слов» с «простыми русскими стихами» самозванцев). Само это настойчивое отрицание «баловства» и «сует» есть невольная, непреодоленная зависимость от них. Как и в стихах, выясняющих отношения со славой, обошедшей Соколова сравнительно с нашумевшими современниками, почти однолетками:

Я славы не искал, зачем огласка?..

Упаси меня от серебра
И от золота свыше заслуги...

Заручиться любовью немногих,
Отвечать перед ними тайком...

Я не боюсь воскреснуть. Я боюсь,
Что будет слишком шумно.

И т. п. Что ни говори, некоторая зацикленность на утверждении, будто слава шумна, излишня, опасна, свидетельствует: выбор, сделанный-таки поэтом, давался не совсем просто. «Разнообразны формы суеты» (опять Евтушенко), она может принимать даже форму подчеркнутой несуетности, тем более — срываться в полемику, отвлекающую от главного, хоть и не сливающую поэта с суетным фоном, но отбрасывающую его к нему:

Оскалить ярмарочно ливенку?
Или тряхнуть словесным цирком?
А может быть, пополнить лирику
Еще одним больничным циклом?

Нет, отвечает, как и следует ждать, Соколов, не оскалить, не тряхнуть, не пополнить, однако хочешь или не хочешь, а прикидываешь: кто тут задет? Кому «врезано»? Кто, стало быть, не уходит из ревнивой памяти?

В такой атмосфере даже прелестная строчка о «непризнанном цветке картошки» несправедливо покажется зараженной болезненным самоутверждением, — возможно, оказалась и самому зрелому Соколову, так как вместе со всем, что я процитировал выше, в «самое мое» не допущена.

Оставлено — иное:

Что-нибудь о России?
Стройках и молотье?
Все у меня о России,
Даже когда о себе.

В финале-то будет еще добавлено: «...Даже когда о тебе». И в этих стихах (не знаю, насколько сознательно переключи-

кающихся с Блоком, с его точно таким же ответом на точно такую же просьбу, выкрикнутую из зала на одном из вечеров: «Здесь все о России») существенно, что просьба, вернее, настырное требование, о чем говорят заметные язвительность и раздраженность ответа-отповеди, вынесена вовне, не относясь к внутреннему миру, к собственным сомнениям поэта. Как вынесен и непосредственный раздражитель, вызвавший к жизни другое стихотворение и связанный, как легко догадаться, с литературными сварями:

Так звездочет, звездой влекомый...

Сразу прервем цитату: а как это — «так»? Но стихи, и озаглавленные «Отрывок», демонстративно отказываются воспроизводить претензии, адресуемые поэту; да тут, впрочем, и прямого ответа — нет. Ему брезгливо предпочтена вразумляющая аналогия:

Так звездочет, звездой влекомый,
Оказывается ни с чем,
Когда его любой знакомый
Хватает за руку: ты с кем?
Ему, когда он глаз не сводит
С отрады будущей земной,
И в голову-то не приходит
Спросить, озлясь: а кто со мной?

Правда, не удержишься (без ехидства) отметить: все же — пришло. Озлиться не озлился, однако...

Вообще, по мне, истинный, лучший Соколов — там, где его самоуглубленности не мешает никакая оглядка.

Крыши намокли.
Деревья опали.
Я и мои переулки в опале.
Вот уж которые сутки подряд
С нами не видятся, не говорят.

Это осенней поры перемены.
Вынуты рамы, и сдвинуты стены.
Это осенний развал и разлом,
Производимый добром, а не злом.
...Как-то неловко глядеть на обои.
Видеть, что было за дверью любовью.
Только луна, как непрошенный гость,
Каждую комнату видит насквозь.

Это же переселение душ!
Где-нибудь увеселенья к тому ж.
Но еще память моя не ушла
С улицы той, где так долго жила,
И назначает свидание все ж,
То, на которое ты не придешь...

А опережает это стихотворение, бок о бок соседствуя с ним в «избранном», другое, как бы подсказывающее, что сверх конкретных потерь и несчастий, ухода любимой, разрушения старых переулков Москвы, есть и еще нечто: «Когда я после смерти вышел в город... заметил я, что я уже могу идти сквозь все». После смерти! Но ведь и способность видеть сквозь стены, проникая все и вся, этот, казалось бы, столь счастливый, необходимый художнику дар, — и он есть следствие беды. Катастрофы. Потому, вовсе не стремясь изобразить Владимира Соколова мазохистом, упивающимся переживанием боли, не могу в свою очередь не заикнуться на том, как он способен сосредоточиться на страдании.

Можно, конечно, и сыронизировать на тот беспрюжный счет, что стимулом еще одного стихотворения, «Воспоминание о кресте», стало достижение тридцатитрехлетнего возраста (кто, в самом деле, из стихотворцев не праздновал этой даты многозначительной аналогией с распятием Иисуса или хотя бы с началом подвигов Ильи Муромца?). Да ирония словно бы и предвидится, самой собою, иронией, встречно и защищаясь:

Пойти в Горсправку? Объявление дать?
«Мне тридцать три. Я жив. Ищу Иуду».

Самоирония никогда не напрасна, но тут дорога к своему кресту слишком житейски реальна, чтоб все свалить на произвольную метафористику: начиная с «зелья», которым традиционно заглушались обиды, продолжая виной перед другом и кончая тем, чем не шутят, — решением, «как дым, метнуться вверх...» Свести счеты с жизнью.

Но был я слаб,
И руку на себя
Поднять не смел.
Она как плеть висела.
И мысль пришла: все, чем живу, любя,
Обидеть так, что хоть шурупы в тело
Ввинтили мне всем миром: что там ждать!
А друг не станут — как, зачем, откуда?

Вот тут — с некоторой, быть может, неловкостью от напросившейся аналогии (возможно, мелькнуло сомнение: не кощунственно ли?) — и возникает необходимость защититься, отперевшись от трагического пафоса, самоиронией: «Пойти в Горсправку?» Самоиронией, жестокой к иронисту, говорящей об отсутствии выхода, даже словно бы о нежелании этот выход иметь; не сам ли Соколов, как он вспоминал в зрелости, определил свое поэтическое самоощущение самого начала пути: «Я чувствовал страшное одиночество и страшное единство со всем, что есть на земле»?

Вот, однако, вопрос: действительно ли он был таким уже тогда, в юности, — или это зрелость четко доформулировала смутные юношеские предчувствия?

* * *

Отчасти, вероятно, не без того, но вот стихи, помеченные 1948 годом (автору ровно двадцать):

Как я хочу, чтоб строчки эти
Забыли, что они слова,
А стали: небо, крыши, ветер,
Сырых бульваров дерева!

Дальше — слабее, приблизительнее, но это самочувствие свойственно и позднешему Соколову; по крайней мере противоречия — нет.

Много позже, в стихах, озаглавленных мемуарно: «Воспоминание о книге “Сестра моя — жизнь”», он панически изобразит бывшее сражение с навалившейся на него «пастернакипью»: «...В лицо, что со снимка глядело, мое превращалось лицо. Я тер свои щеки, как в стужу, свои обретая черты, и вырвался...» Но подобное осталось где-то там, вне, — что не означает, будто не было никаких влияний: были, были, хотя, скорей, воздействовали не столько те или иные поэты, сколько «веяния времени». Неглубокие, не мешающие лицу определиться.

Бывают поэты, меняющиеся почти (все-таки — не более, чем почти) до неузнаваемости: Мандельштам, Заболоцкий, а то и до отречения от ранних стихов: Пастернак. Ахматова, напротив, могла бы в старости заверить подписью свои молодые стихотворения, и в этом великом ряду она-то и есть невольный образец для Владимира Соколова. В тех же «Самых моих стихах» он может себе позволить, не учиняя разногласия, выстроить в непрерывный ряд стихи, где пестрят только даты их написания: 1975—1988—1950(!)—1966 — вновь 1950 — 1989—1991. При всем наличии прецедентов случай нерядовой.

«Эх, время, в котором стоим!» — говаривали искиандеровские чегемцы. Соколов словно бы сам стоит во времени, если и двигаясь, то вовнутрь, вглубь, вращая в себя самого... Бывает такое? Бывает. И вот уж какой распространённый соблазн не коснулся его ни единожды: культ «нового слова», где новизна самодостаточна, самодовольна, где она и есть критерий себя же самой. Что, думаю, еще более или менее простительно литературе Запада, имеющего объяснимую привычку путать отнюдь не ли-

нейный рост культуры с четко поступательным движением цивилизации. Там-то хотя бы вкусили ее плодов, а наша бедственная от них отторженность могла бы на худой-то конец сделать нас в этом смысле умнее. (Не сделала.)

Итак, Соколов, конечно, менялся — но не шарахаясь и не двигаясь рывками; он, олицетворенная устойчивость (что есть едва ли не главное, даром что не всеми признаваемое свойство культуры), себя уточнял. Случалось, и опровергал, испытывал, но в основном на прочность.

«Как я хочу, чтоб строчки эти забыли...» — однако забыть и забыться трудно, и вот уже превращение, перевоплощение, *развоплощение*, в юности столь манящее, оборачивается тяжестью:

Я устаю — и снегом, и жарой,
И переулком быть, и человеком,
Листком зеленым на коре, корой,
Нервным часом и огромным веком.

Заметил ли сам поэт, что напрямую откликнулся нынешним скепсисом юношескому порыву, воспроизведя иные из реалий старых стихов («крыши... дерева»)? Во всяком случае в другом стихотворении он вроде бы спохватится, объявит о возвращении вспять:

Хватит словесности, хватит застолья,
Хватит, мой старый малыш!
Снова пора превращаться в раздолье
Этих деревьев и крыш.
Снова пора покрываться корою
И превращаться в листву.

А то, наоборот, оборвет эту тягу осознанной горечью:

Был я ровней снеговому рассвету,
Современником сырому закату.
Стал я тих, как подражанье поэту,
Мной написанному где-то когда-то.

Более чем не случайно, что взлеты да и провалы — судьбы или состояния духа — связываются с природой, меряются согласием — или разладом — с ней:

Когда я предчувствовал гул падения,
Мне ветку протягивала природа.

Связь так прочна и привычна, так обнадежена взаимностью, что впору ждать от союзницы и того, чего она дать, увы, все же не в состоянии. И вот:

Когда во мне убивали гения,
Хорошая, помню, была погода.

Как — ну, не то чтоб посмела, но сумела, смогла погода остаться хорошей? Вольно или невольно, это упрек в предательстве. Если в пушкинском: «И равнодушная природа...» слышим ревность к тому, что твой уход окажется незамечен ею, то здесь скорей отзывается мандельштамовское: «И от нас природа отступила — так, как будто мы ей не нужны...» Счеты сводятся, как меж своими, близкими, неразрывно взаимообязанными...

Что все это значит? То, что ища, находя себя, Соколов себя же готов утрачивать, размывая до неощутимости, — как, вспомним, было и в стихах о детстве. Нет, о трех «детствах». Он, воплощаясь, развоплощается.

Последнее — слишком серьезно, чтобы быть каламбуром или хотя бы парадоксом. И — снова не обойтись без обращения к фону, на сей раз проясняющему то, что хочу высказать, не способом контраста, а едва ли не способом поглощения.

Когда-то Юрий Тынянов замечательно определил, что внес в русскую поэзию Блок, вернее, в чем был его феномен (вслед которому возникнут феномен Маяковского, феномен Есенина, феномен Цветаевой и т. д.): «Блок — самая большая, лирическая тема Блока... В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно

подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*».

«Лицо», или «имидж», как выражаемся ныне.

Блок — стареющий юноша, пригвожденный к трактирной стойке (сам взял да и признался!); хулиган Есенин; Маяковский — горлан-главарь, одновременно любовник паспортно поименованной Л. Ю. Брик; Цветаева, до того распахнутая, что впору было — до пришествия новейших времен — иной раз отшатнуться, захлопнув невзначай открытую чужую дверь, — прежде такое заголение было немислимо. Даже те, про кого молодой Корней Чуковский сказал, как помним, что «подле Пушкина все уроды»; даже они, «уродства» отнюдь не скрывающие, его, можно сказать, выпячивающие как свою сугубую индивидуальность, Тютчев — свою погруженность в «философию природы», Фет — свой импрессионизм, Некрасов — профессиональное страдальчество, таили от публики все *слишком личное, слишком индивидуальное*. Свое «лицо», а не «искусство».

Так что, допустим, насмешник Дмитрий Минаев в некотором роде жульничал (что простительно пародисту), когда высмеивал фетовскую нежную лирику путем беспардонного опрокидывания ее в поместную, помещичью обыденность: «Холод, грязные селенья, лужи и туман, крепостное разрушенье, говор поселян... И работника Семена плутовство и лень». Сам-то Фет не допускал в свою поэзию весьма занимавшие его «по жизни» заботы хозяина-жоха.

Целомудрие это имело невольною, а может, и вольною целью удержать сколько можно утекающую сквозь пальцы гармонию. Божественную — без преувеличения — сущность русской поэзии, что — и божественность, и ее ускользаемость — понял и выразил Соколов, как нарочно, именно в стихотворении «Памяти Афанасия Фета». Поддающимся, впрочем, более широкому или, наоборот, узколичному толкованию:

Ничего от той жизни,
Что бессмертной была,

Не осталось в отчизне,
Все сгорело дотла.

...Вспомнить — сажей несметной
Так и заститесь высь.
— Да была ли бессмертной
Ваша личная жизнь?

«Личная жизнь», «лицо»!

Есть ли Вечная запись
В Книге Актов благих?
— Только стих.
Доказательств
Больше нет никаких.

«Только стих», только «искусство» — в предисловии к «Самым моим стихам» Соколов не может не вспомнить все то же, знакомое нам: «Цель поэзии — поэзия». Что — надо ли говорить? — никак не противостояло пушкинскому же представлению о поэзии как о пророчестве, сходном с божественным; не противостояло, но уточнялось им. Так и у современного поэта его «только стих» уточняется другим «только», другой степенью ограничения:

Нет школ никаких.
Только совесть
Да кем-то завещанный дар...

Дар, не только завещанный этим «кем-то», все же упоминаем, — печатай Соколов эти стихи ныне, не поставил ли бы он заглавную литеру: «Кем-то»? — но, можно сказать, от Него перенявший законы, по каким этот дар существует. В чем ни налета мистики, тем паче кликушества, в каковое так модно впадать сегодня. Все проще и, я бы сказал, реальнее.

Отец Александр Мень в книге «На пороге Нового Завета» замечал, что в Иисусовых притчах то прозвучит на-

мек на мастерство плотника, точнее, строителя, так как в Иудее плотник бывал и каменщиком, — на мастерство, которому Его, уж наверное, обучал Иосиф, — то отзовется пастушеский опыт (по преданию, Он пас возле Назарета овец). То есть, говорит о. Александр, «если вслушаться в притчу... легко уловить в ней нечто личное...»

Как характерны, однако, эти «вслушаться... уловить... нечто...» Не больше, не громче, не навязчивее.

И: «...В Евангелии самое главное — не новый закон, доктрина или нравственный кодекс, а именно Иисус, Человек, в Котором воплотилась “вся полнота Божества”. Тайна, пребывающая выше всякого имени, обретает в Нем человеческое имя, лик и человеческий голос...»

Словно нарочно — и в точности! — сказано о русской поэтической традиции. «Тайна, пребывающая выше всякого имени...» «Искусство», а не «лицо»; искусство, которое важнее, выше, типизированнее лица. Когда лицо поступает слишком явно и узнаваемо, это даже мешает восприятию. Вспоминается полузабавный случай, когда Михаил Васильевич Нестеров, расписывая собор св. Владимира в Киеве, придал лику св. великомученицы Варвары внятные глазу черты любимой девушки, и губернаторша графиня Игнатьева имела резон воскликнуть: «Не могу же я молиться на Лелю Прахову!...»

Во всем этом с моей стороны не стоит подозревать прямолинейную оценочность: самовыявление «лица» еще ни хорошо, ни дурно, это может быть Блок, а может — и нынешний Пригов. Расстояние между ними — всего ничего: то самое «искусство», которое, даже при возрастающей роли «лица», не вытесняется (в блоковском, разумеется, случае), а лишь трансформируется. «Лицо» же при этом не превращается в голую физиономию, самонадеянно решившую, что обойдется самой собою.

Хотя — обходится ли? Ведь «тайная свобода», понятие, перенятое Блоком у Пушкина, неотрывна от сознания, что «цель поэзии — поэзия», а это не столько самодостаточность (даже совсем не она, ибо не противостоит пророчеству), сколько самозащита поэзии от вторжения

чужеродного и необязательного. От подмены, от того, чтобы то самое «...больше, чем поэт» не превратилось во «вне», «без», «вместо». Когда ж превращается-таки, то и возникает катастрофическое расстояние меж «искусством» и решившим его вытеснить-подменить «лицом» — не меньшее, чем между игрой в бисер из утопии Германа Гессе и уличной игрой в наперстки. Игры же эти — помимо всего наипрочего — различаются тем, что наперсточнику нужны зрители и участники. Желательно, понятно, из разряда доверчивых олухов — зачем ему играть в гордом одиночестве?

Как бы то ни было, свершилось, и если нет сейчас под рукой текста заявления того же Пригова, что имидж — главное, если не все, то текст и необязателен, так как воспроизводит то, что сказано — и воплощено — сотни раз. Любопытно здесь разве то, что отчаянный коцептуалист не только не шагнул дальше и выше, казалось бы, сугубо «шестидесятнического» лозунга «...больше, чем...», но низвел его в одноклеточность, «к кольцецам спустил и к усоногим», истолковал в духе самого плоского буквализма. Который в плане житейском — а другого практически не осталось — реализуется как забота о месте в тусовке, мелькание на телеэкране, судорожная боязнь, что разок не мелькнешь, пропустишь цикл, и тебя немедля забудут...

Вот какой завязался — и развязался — узел. Классицисты и «шестидесятники», Некрасов и Блок, Евтушенко и Пригов — клубок разнородных и разнопородных имен, а вывод торчит наглядно, как кончик нитки. То, что самая броская часть поэзии шестидесятых, «эстрада», поступилась своим поэтическим первородством, «тайной (!) свободой», сравнившись с актерством, это явление, казавшееся уникально-неповторимым, имело корни вполне благородные. Уж кто благороднее Блока? А кроны... Ну, что о них говорить. (Впрочем, поговорим, но не в этой главе, позже.) Кроны тоже наглядны.

Шестидесятые годы, «оттепель», подморозить которую удалось не сразу, дали поэтам шанс не то чтобы вывить свою индивидуальность — этого шанса не отни-

мет никакая цензура, — но обнародовать самовыявление. И шанса не упустили ни одареннейший Вознесенский, ни даровитый Куняев, довыявляя свой имидж и внепоэтическими средствами: один — ставши культовой фигурой отечественного бомонда, другой... С другим все тем более ясно. Но могу ли сказать как об использовавшем вышеупомянутый шанс — именно его! — о Соколове?

Не могу. Что также требует пояснения и обращения к понятию, не менее затрепанному и не менее произвольно толкуемому, чем, скажем, эти треклятые «шестидесятники». Говорю о «традиции».

Занятно: не единожды четко объяснено, что они такое — новаторство, авангард, модернизм (и постмодернизм). Условия, правила, коим надобно следовать, набор характерных примет и приемов... А — традиция?

То, что мы привычно так называем, не есть ни следование определенному стилю, ни заимствование образной системы, ни... ни... ни... Вообще — именно по тому, что традицией, без сомнения, не является, методом бесконечного вычитания, мы косвенно и оттого верней можем догадаться, дочувствоваться, что же она такое. По-видимому, почти физиологически ощутимая память Духа, то, что противостоит напору все более изощряющегося ремесла имитации (да, противостоит, так же примерно, как культура — цивилизации с ее высокомерием технократа, чьи успехи вещественно осязаемы и потому, как кажется, абсолютны).

Традиция — то, что, перетекая из эпохи в эпоху, от поэта к поэту, не только не обрекает на подражание, но оберегает от него, способствуя самовыявлению наиболее... Активному? Броскому? Нет. Наиболее полному. А ради достижения полноты, сдерживая, ограничивая самовыявление, дабы оно не перешло в стадию самоутверждения, — надеюсь, это не покажется парадоксальным после слов о. Александра Меня о «всей полноте Божества», обеспеченной целомудрием, с каким в Евангелии явлены бытовые черты Сына Божия. Его «лицо».

Ни... ни... ни... Минус, еще минус... Вот и Соколов, в этом, самом реальном из смыслов, традиционный, одержим, сгоряча можно подумать (впрочем, как в анекдоте: можно-то можно, да только нельзя, учитывая именно существование могучей традиции), манией утраты себя самого. А то и самоотрицания:

Но, грядущему делая знаки,
Я, в своей утопая судьбе,
Больше ведаю о Пастернаке,
О Булгакове, чем о себе.

Да, утопая в судьбе, что называется, «с ручками», «с головой», — и надо ли понимать, что судьба (она же — поэзия, «только стих», «только совесть») скрывает в своей глубине именно частную биографию, «личную жизнь», «лицо», «имидж»? А иначе и не понять:

Я помню, когда начался мой бред
О том, что меня нет,
А есть только в черном пальто поэт
Да рифмы неверный свет.

Заметим вскользь: здесь-то уж «только» означает совсем не то, что в цитированном прежде. Здесь — неприязнь к себе, схожая с блоковским, сказанным также не без нацеленности в себя самого: «Был он только литератор модный, только слов кощунственных творец». Но дальше:

О, как мне отделаться от него,
Товарища моего.
Он все, что люблю, обращает в звук,
Все, что во мне и вокруг.

«...И кто из нас чей двойник?» Старая тема двойничества, родовая болезнь поэтов, от Батюшкова до Есенина: двойник вытесняет «меня», словно господина Голядкина, ставя под сомнение само «мое» существование. Это — бо-

лезненная стадия *самоотверженности*, разумея в последнем слове не узко-нынешнее, пафосное значение, а гениальное толкование, данное Владимиром Далем: «Самоотверженность исключает одиночество, вытесненную человеколюбием и исполнением своего долга».

В стадии душевного здоровья подобное прозвучит без надрыва, даром что есть от чего надорваться:

Испепелилась отвага,
Злом обернулось добро.
Желтою стала бумага,
Ржавчина съела перо.
С вестью летевшие строки
Вспять повернули, грустя...
Встань, человек одинокий,
Страшного века дитя.
Ты еще все превозможешь,
К жизни любовь затая,
И незаметно положишь
Душу за други своя.

«Затая... незаметно...» — то есть опять-таки утопая в «судьбе», в «совести». Ведь «незаметно» — не означает скрытности, с какой филантроп-аноним совершает дары, получая, возможно, особое, острое удовольствие от своей чрезвычайной скромности. «Незаметно» — это «неосознанно», «невольно». Тут нет волевого усилия, и «человек» вовсе не синоним непременно «поэта»; он просто — человек, как его «страшное одиночество» вкупе со «страшным единством» — удел, доступный не одним только избранным.

Что же до удела поэта, то он как раз в том, что у него «незаметно» не получается: исключено. Он и в судьбе своей утопает прилюдно, оповещая о том, зовя нас в свидетели и подлежа, что поделаешь, нашему нескромному суду: пристойно ли утопал, правдоподобно ли выглядел, не наигрывал ли?

В самом деле:

«Боже, как это было давно,
Ничего не осталось в итоге...
В бесконечном снегу полотна
Бесконечной железной дороги, —

едва начнешь читать это стихотворение, как в глаза бросится та милая накатанность элегической интонации, которая сразу возвращает нас в «серебряный век» русской поэзии. Тем более что очевидно умение автора, Владимира Соколова, поэта всерьез талантливого и культурного, в этой атмосфере освоиться»...

Закавыченность объясняется тем, что это — автоцитата; так я — три десятилетия назад — с почтительной придирчивостью разбирал новое стихотворение Соколова. Далее шла речь об ассоциациях, возникающих ежели не у поэта, то у читателя («мосты мгновенные» Фета, «Железная дорога» Некрасова, блоковское «На железной дороге», аж вплоть до «Попутной песни» Кукольника), и делался вывод, что «традиционалист Соколов не случайно, по-видимому, фокусирует на этом образе свое внимание:

Полотно. А за тем полотном,
Как туманные знаки свободы,
Пронсящиеся за окном
То луга, то стога, то заводы.
Не свободен я был все равно
От любви, как от вечной тревоги...
Боже, как это было давно.
Ничего не осталось в итоге.

Вот тут я (стыдливо напомню — цитирую себя давнего. — *Ст. Р.*), признаюсь, уже потерял — или еще не нащупал — нить.

Сожаление о чем-то, оставшемся в прошлом... Настойчиво повторяемый образ железнодорожного полотна... Луга, стога, заводы за вагонным окном, почему-то напоминающие о свободе... Воспоминание о любви... Вновь сожаление о невозвратности чего-то... Есть ли в этом чередовании закономерность?

Есть. Соколов слишком мастер, чтобы не связать цепочку, но связь формальна, она только лексическая. Вот мелькнуло в начальной строфе “полотно” — и второе четверостишие, даром что оно существует совершенно обособленно от первого, начнется тем же словом, повторит его еще раз, старательно имитируя сцепление: «*Полотно. А за тем полотном...*»

Вот во второй строфе появилась “свобода”, и она непременно будет подхвачена строфой третьей: “*Не свободен я был все равно от любви...*”, а уж следующая строфа зацепится за “любовь” и снова, не очень считаясь с тем, что так называемый лирический герой был от нее “не свободен”, станет декларировать, напротив, полнейшую освобожденность и от любви, и от любимых. Такую, что дальше некуда:

Только память о том, как бежал
От любимых. Как снова и снова
Не за них, а за слово дрожал,
Стихотворное, бедное слово.

В детской игре “испорченный телефон”, — это, я все еще продолжаю самоцитацию, — первый второму, второй — третьему, третий — четвертому, по цепочке, шепчут на ухо одну и ту же фразу, и она, перевираемая по дороге, достигает последнего, сохранив отдельные — опорные — слова, но с уморительно искаженным общим смыслом. Тут — что-то похожее: поэт честно прислушивается к себе, ловит свое внутреннее состояние, а оно ускользает, не дается. Что делать: недочувствовалось, недодумалось — бывает! И вот опытный профессионал берется “за старинное дело свое”. Начинает оформлять пустоту, кутает ее

в одежды (конечно, с чужого плеча, так как собственных покровов у пустоты быть не может) и строит малую систему очередного стихотворения, взяв за образец великую систему русского классического стиха, который должен вывезти и на этот раз.

Способ известен. Берется расхожая — и оттого словно бы уже насыщенная чувством, уже как бы содержательная интонация; берутся более или менее привычные блоки: “Боже, как это было давно”, “вечная тревога”, “железная дорога”, “бедное слово” — на каждом из них уже готовый нарост наших эмоциональных ассоциаций, и натренированной интеллигентской памяти всего-навсего остается поднять со своего дна знакомое и любимое: “послушай, о как это было давно”, “вечный бой”, “тоска дорожная, железная”, “как беден наш язык”, “куда как беден радости язык”... Георгий Иванов (а точнее, “Над розовым морем”, песенка Вертинского на его слова), Блок, Фет, Мандельштам»...

Въедлив я был в оное время — вот справедлив ли? Не знаю. Впрочем если, перепечатывая старый текст, и испытываю понятный профессиональный зуд, то — разве лишь с тем, чтобы уточнить, *уточнить* разбор, но не смягчить вывод. О причине чего — чуть позже, пока же обратим внимание на следующее.

Итак, «в бесконечном снегу полотно бесконечной железной дороги». Образ, для Соколова хоть и ненавязчиво постоянный, но многозначительно частый.

Выписываю, как некогда Корней Иванович Чуковский, обожавший выискивать у исследуемых и подопытных опорные реалии (в результате чего Горький выходил маньяком, поделившим весь мир на соколов и ужей, Алексей Толстой — коллекционером дураков, а уж Брюсов сам признавался, что почти заболел, размышляя: неужто и впрямь он — поэт одних прилагательных?). Итак:

Паровик. Гудок его глухой.
Ночь. Платформа. Думы об одном.
Снег метался, тонкий и сухой,
Железнодорожным полотном.

На станции сейчас огни мигают
И ни гудочка, лишь за рядом ряд
Оранжевые рельсы убегают
Под черноту моста и под закат.

Густым гудком ночной покой затронут.
Скрипит фонарь, и желтое пятно
Скользит по мокрым камешкам перрона,
Не виданного кем-то так давно.
Перрон, перрон, есть и такое счастье:
Опять ступать по шлаку твоему...

Наш паровик то в ночь нырлял,
То в день вокзала...

Средь вокзального быта...

Нужно плотно прижаться лицом к стеклу,
От вагонного света рукой отстраниться,
Чтоб увидеть, как в ночь, не успев появиться,
Исчезает вокзал с фонарем на углу.

И т. д. Даты этих — неравноценных — стихотворений:
1974, 1959, 1951, 1950, 1967.

Отчего так? Может быть, в сквозной, сквозящей метафоре отстоялось непреходящее ощущение «пограничной ситуации», пребывания в промежутке, на острие, на *границе*? Ведь вокзал, «несгораемый ящик разлук моих, встреч и разлук» (Пастернак), задолго до Соколова стал символом именно промежуточного состояния; как дорога «от» и «до» — образом перерыва, отключки, внебытия...

Пора разобраться, однако, с навязавшимся словом «грань», лирикой Соколова мне и навязанным.

Мое ощущение: он, в своих лучших, главных, «самых моих» стихах работающий, как было сказано, без страховки, без лонжи, — каковой может быть, скажем, позаимствованная у прозы фабула или показ изощренного стихотворческого умения, — полнее всего являет свою сущность как

раз на грани. На рубеже. Подчас — трагическом, как в «Новоарбатской балладе», где накрытый «ташкентской пылью» (для забывчивых: то есть пылью страшного, легендарного ташкентского землетрясения) мемориальный Арбат гибнет и, погибая, в последний раз сводит прошлое с настоящим и будущим, спрессовывает время. И словно бы вживе явившийся Гоголь, сев в карету, выходит, в сердцах стукнув дверцей, уже из нынешнего такси:

Ведь вот, послушай,
Какое дело,
Волной воздушной
И стих задело.
Где зона слома
И зона сноса...

Запомним, запомним эти слова!

...Застряло слово
Полувопроса.
Полумашина.
Полукарета
Умчала отзвук
Полуответа...

Да! «Зона слома» — рубежная, обостряющая восприятие и переживание, притом, что рубеж может быть мгновенен, протяжен, тем не менее сохраняя истинно рубежную напряженность — настигает Владимира Соколова то и дело. Что понятно, когда речь о разрыве: «Вот мы с тобой и развенчаны. Время писать о любви... Тень твоя, милая женщина, нежно идет на ущерб». Но можно ли то же сказать о стихах, что выражают нормальное отношение нормального человека культуры к бесцеремонным нападкам на Наталию Николаевну Пушкину, «недооценившую» гениального мужа? (Наверняка — прежде всего — имелся в виду Смеляков с его стихотворным памфлетом.)

«Натали, Наталья, Ната...»
Что такое, господа?
Это, милые, чревато
Волей Божьего суда.

...Есть прямое указанье,
Чтоб ее нетленный свет
Защищал стихом и дланью
Божьей милостью поэт.

(Кстати — о «длани», как понятно, дающей пощечину.
Нарушая — слегка — заданный жанр этой книги, все же вспомню свою ссору с Ярославом Васильевичем Смеляковым.

Троица соавторов-пародистов, частью которой был я, сочинила пародию на его грубо-вульгарное стихотворение о «Натали», — как, к слову сказать, сам Александр Сергеевич отнюдь не именовал свою «Наташу», — и Я. В., вздумав объяснить со мной, воскликнул:

— Я же хотел его от нее защитить!

На что нельзя было не ответить:

— А он вас об этом просил?..

Факультативно добавив: дескать, обидь вы ее *при нем*, кто был бы на месте Дантеса?)

Что касается Владимира Соколова, то ведь и это стихотворение, начатое увещевающе: ай-ай-ай, как нехорошо — тут же ускользает от полемики, от указания на очевидные признаки бесцеремонности. Сосредоточивается совсем на другом.

Что полемика? Это дело неизбежно самолюбивое, личностное: спор, вопреки известной сентенции, не рождает истину, он рождает победу (а уж ежели вспомнить афоризм Искандера: «Победа — истина негодяев!»!). Спор демонстрирует превосходство кого-то над кем-то, оставляя нас в царстве относительности. Но — «тайна превыше всякого имени» (то есть тайна, как раз и сокрывающая истину, в отличие от загадки, кроссворда, ребуса, всегда

содержащих отгадку и ключ — да недалеко, чтобы не слишком долго искать); «искусство» предпочтительнее «лица»; и «прямое указанье» не пачкать имени той, кого Пушкин назвал «моей Мадоной», исходит не только от него, сложившего голову за ее и свою честь, но и...

Тут уж поистине тончайшая грань, сосупить с которой значит *преступить*. Тут строжайшее ограничение того самого рода (еще раз вспомним слова о. Александра Меня), что дает свободу и полноту самовыявления. Выявления — главного, сущностного.

Как, если вдуматься, узка область наших дозволенных притязаний: тот, кому дарована Божья милость, со всем, чем он располагает, от собственного дара до собственной «Мадоны», подлежит лишь Божьему суду, который мы, случается, вульгарно узурпируем. И как драгоценно сознание нашей — в деликатнейшем смысле — ограниченности, узости, *сверхузости* грани, на которой надобно уместить, сконцентрировать главное из того, что хочешь и должен сказать, отсеяв все ненужное — да хотя бы и вспомогательное. И на которой так трудно удержаться. С которой так легко соскользнуть.

Продолжаю предполагать: именно то, что не всякий раз удается выдержать подобное напряжение, наперед заданное себе самому (заданное собственным принципом не обставлять стихотворчество ничем эффектно-необязательным, а заодно и поверхностным прикосновением к традиции, которая, пожалуй, готова подключить тебя к своей энергетике, но и коварна в том смысле, что создает иллюзию непрерывной обеспеченности ее энергопитанием и немедля жестоко наказывает за иждивенчество), — именно это позволило расслабиться обаятельному стихотворению «Боже, как это было давно...». Отчего превосходная заключительная строфа не подготовлена, не рождена чередой предыдущих, но выглядит незаконнорожденной и бессемейной, — а в целом... Жидковатый раствор лирического концентрата.

Но грань не может же быть безразмерной!

Что такое поэзия? Мне вы
Задаете чугунный вопрос.
Я как паж до такой королевы,
Чтобы мненье иметь, не дорос.

Оскорбив этот, казалось бы, законный вопрос эпитетом, Соколов смилостивится и предположительно выскажется на сей счет, оговариваясь поминутно: «может быть... может быть... может быть...»: «Это может быть ваша соседка, отвернувшаяся от вас. ...А быть может, над Вечным Покоем замаячивший башенный кран. ...Это может быть лепет случайный, в тайном сумраке тающий двор»...

Как бы то ни было, формулировки не даст.

Непрошено, робко тяну со своей задней парты руку: «быть может», «может быть», поэзия — это как раз и есть *грань*? Вечное «между», даже и «вопреки»? То, чего так много и что удается столь редко, всякий раз как исключение. (Когда Толстой сказал свою знаменитую и не совсем оплошную фразу: мол, писать стихи так же странно, как пританцовывать, идя за сохой, он не унизил любимых Пушкина и Фета, но обнажил действительную странность занятия, где так легко показаться и оказаться смешным.)

Поэзия Соколова — словно испытательный стенд, нечаянно демонстрирующий, как вздорность «рифмичества», говоря по старинке, становится оправданной экстраординарностью. Когда совпадает с экстраординарностью повода, берущего за горло.

Наконец-то я молод,
И свободен, и стар...
Но в ушах точно молот
За ударом удар:

«Скоро кончится Время,
Не твое — вообще!
Плыл ли ты на триреме
Или брел по шоссе.

Оборвется минута,
Улетая назад,
И обрушится круто
Вся История в ад...»

Что́ способно противостоять пророчеству (к несчастью, не нафантазированному поэтом) о конце Времени?
Да всего-то:

Я еще человечность
И любовь берегу.
Эту мертвую вечность
Я понять не могу.

«Я... не могу» — только-то? Как будто этот жалкий солипсизм может притормозить вселенскую катастрофу. Но, не преувеличивая личной своей возможности, спасаясь от предощущения краха даже в сознании (да!) собственного бессилия, мы и рожаем надежду. Рождаем самой по себе несовместимостью упрямого сознания («не могу» — и что с меня взять?) с реальностью, от нас не зависящей.

Мало? Что делать. По крайней мере, не меньше и не больше, чем зацитированный ответ — кажется, Августина Блаженного? — которого, когда он ребенком играл в мяч, спросили: что бы, дескать, он делал, узнав, что вот-вот наступит конец света? «Продолжал бы играть в мяч» («И оглянуться, как дитя: “О Боже! Это я играю!”» — из Владимира Соколова), естественно, не отвратив катастрофы, но не допустив катастрофизм в свою душу. Готовясь умереть человеком.

Впрочем, современный поэт, для кого гибель мира — не библейское «ужо!», кажется, готов отказаться от самого этого звания. Звания человека:

Я устал от двадцатого века,
От его окровавленных рек.
И не надо мне прав человека,
Я давно уже не человек.

Я давно уже ангел, наверно,
Потому что, печалью томим,
Не прошу, чтоб меня легковерно
От земли, что так выглядит скверно,
Шестикрылый унес серафим.

Не в первый раз произношу: странно...

«Не прошу...» — и именно потому, что ль, он заслуживает сравнения с ангелом Господним? Выходит, что так. Не падший во прах ангел, но тот, кто не желает расстаться с прахом, где все (все!) равно (равно!) бессильны, следовательно, лишены горделивой «самотности». Мы лишены не своей волей; поэт, на кого снизошла «Божья милость», — своей. Что также есть традиция русской поэзии, согласно которой сам простой факт, что поэт рождается отличным от остальных, ощущается им (о, не всяким и не всегда!) как нечто, представьте, едва ли не стыдное. Чуть ли не как вина. И, случается, порождает муки совести — насколько истощные, уж это зависит от индивидуальности:

Всю жизнь я быть хотел, как все...
Я ими всеми побежден,
И только в том моя победа.

Естественно, Пастернак, чей сверхсовестливый порыв тем не менее не выбивается из системы правил общероссийского поведения — см. определение, данное «самоотверженности» бесстрастным лексикографом.

...Однако среди общего, всех уравнивающего ада у Солова есть и свой вымечтанный рай, где любовно обдуманы все подробности интерьера:

Пластинка должна быть хрипящей,
Заигранной...
Должен быть сад,
В акациях так шелестящий,
Как лет восемнадцать назад.

Прерву. Поэту, конечно, видней, почему именно восемнадцать, но, заменив проигрыватель роялем (который, разумеется, «весь раскрыт») и тем продлив путешествие вспять, не ошибемся.

Должны быть большие сирени —
Султаны, туманы, дымки.
Со станции из-за деревьев
Должны доноситься гудки.

И чья-то настольная книга
Должна трепетать на земле,
Как будто в предчувствии мига,
Что все это канет во мгле.

Любопытно, что даже неременная «станция» не забыта — точно в том отдалении, чтобы не портила садово-сиреневого пейзажа, но и была слышна. (Почему-то приходит в голову — как в «Вишневом саде»; впрочем, «почему-то» излишне.) И уготовлено все это — в предчувствии последнего мига. Вот уж грань так грань...

«Я устал от двадцатого века...» — фраза, которую так часто в тех или иных вариациях слышим в житейском своем обиходе, начиная уставать уже и от двадцать первого, что ее, фразу, вовсе не обязательно ассоциировать с семнадцатилетним ли Мандельштамом («Я от жизни смертельно устал...» — поторопился, однако!), с булгаковским ли Мастером, твердящим неотразимо похожее накануне того, как Воланд решит его судьбу, исполняя просьбу Иешуа. Но аналогия, хоть незагаданная, а напрашивается: поэт сам выбирает тот покой, который назначили Мастеру потусторонние силы, в ожидании Неизбежного (не для мира, так для себя) продолжая игру (не в мяч, так в рифмы). Он обустроивает — нет, не Россию, но свой уголок гармонии, пусть ущербной, носящей следы ее отвоёванности с потерями, с кровью, — иной и не могло быть в двадцатом веке. Он находит (в последний раз повторим важные для Соколова слова) «страшное одиночество» и «страшное единство».

Страшное — но то одиночество, которое необходимо поэту и заповедано ему (не кем-то, а самим Пушкиным): «Ты царь: живи один...» Страшное — но единство, необходимое не только поэтам, а всем нам.

В этом частном эдеме, отвоеванном у ада, остановлено — и остановилось, стоит себе, никуда не спеша, — не *время стихов* (когда-то избаловавшее своих стихотворцев заранее обеспеченным вниманием изголодавшегося и неразборчивого читателя); нет, *время поэтов*. То есть время одиночек, которых всегда мало или, во всяком случае, меньше, чем хочется и кажется. И которые плохо складываются в школы, течения, генерации. «Нет школ никаких».

Время стихов приходит, проходит; время поэтов... Чуть не сорвался в оптимизм: оно, мол, непреходяще!

Если бы так. А может, *так* быть и не должно. Последнее стоит допустить и осознать — хотя бы затем, чтобы не сводить истерически счеты с превратностями судьбы, читателя или власти, задвигающих тебя на второй план, а то даже ссылающих в забвение и заброс.

Лишь бы — не на Колыму. А так-то... «Почему ты решила, что должна быть счастливой?» (Мандельштам — жене). Действительно, почему?

ПОЮЩАЯ В БЕЗДНЕ

Что мы знаем, поющие в бездне?..

Семен Липкин

Мне хорошо — я еще не узнала...

Инна Лиснянская

Есть вопросы, задавать которые вроде бы даже неловко до глупости, однако же — задаем. Например, что бы случилось, если бы Пушкин не угодил под пулю Дантеса и Бог, расщедрясь, даровал ему долголетие?

Зацитирован ответ Блока, который как раз и счел сам подобный вопрос именно глупым: «Пушкина... убила во все не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха». Но, допустим, Петр Андреевич Вяземский в десятую годовщину гибели друга не постеснялся спросить: «А что сделал бы он еще, если смерть не прекратила бы так скоропостижно деятельность его?»

И ответил, словно бы загибая пальцы: «Сложения он был крепкого и живучего. По всем вероятностям, он мог бы прожить еще столько же, если не больше, сколько прожил. Дарование его было также сложения живучего и плодovitого. Неблагоприятные обстоятельства, раздражавшие его по временам, могли бы улечься...»

И т. д.

Без особого стыда признаюсь, что многие годы я относился к этому размышлению в лучшем случае снисходительно, предполагая здесь самооправдание поэта-ипохондрика, не смирившегося с мыслью, что если уж он живет и живет, то Пушкину, «солнцу», воплощению гармонии, тем более жить бы да жить. И как-то проскальзывала мимо сознания фраза из цветаевского письма 1931 года: «Ведь Пушкина убили, потому что своей смертью он никогда бы не умер, жил вечно...»

О, разумеется, между житейским здравомыслием Петра Андреевича и поэтической экзальтацией Марины Ивановны — пропасть. Бессмертие и долголетие отнюдь не

сродни, но все-таки, словно бы вдруг совпав с высказыванием Цветаевой, слова Вяземского обнажили и такой смысл. Возможно, они — голос человека, еще заставшего эпоху гармонии, того целостного существования, когда сама мысль о том, что преждевременная гибель может быть закономерной, законной, чуть не естественной, — дика. Нелепа. Невероятна.

Мы любим повторять: мол, такой-то поэт предсказал свою судьбу — гибель от фронтовой пули или от петли, наброшенной на собственную шею. Не утверждаю, что всегда ошибаемся; любопытно, однако, что это — явление новых времен, преимущественно XX века. Стихотворцы XIX столетия не решались на подобные прорицания (быть может, единственное серьезное исключение — Дельвиг... Нет, виноват, был еще Полежаев, который попросту торопил, провоцировал свою страшную гибель. Но, допустим, когда подобное приписывают Рылеву, даже в поэзии «планшику», как назвал его Пушкин, политику, который просто не может — говорю о политике как таковой — без надежды на благоприятный исход собственных замыслов-умыслов, это уж подлинная нелепость. Да, у него есть предсказание: «Известно мне: погибель ждет того, кто первым восстанет...», но ведь существуют и строки, которые мы непременно назвали бы вещими, одержи Рылеев победу или хотя бы отледайся ссылкой в Сибирь. Всё сыскали бы!)

Да и что касается новых поэтов... Вот та же Цветаева: «Ты дал мне детство — лучше сказки и дай мне смерть — в семнадцать лет!»

Ах, говорим, как уже предвидела, уже угадала! Но, во-первых, не угадала, и число семнадцать — это словно бы поэтический перифраз бытового «умри я на этом месте» (писано аккуратно в пору семнадцатилетия, на четвертый день после именин). Во-вторых, это еще решительно ничего не говорит о закономерности судьбы.

«...Мать нескольких детей, большая домоседка, по-восточному ленива: часто даже гостей принимает, лежа на софе в капоте, и никогда не говорит с ними с поэтической томностью, а, напротив, болтает очень здраво...» — это

Бунин с нежностью вспоминает Мирру Лохвицкую, смешливую, хорошенькую барыню, уж никак не отягощенную мировой скорбью. Но и она написала: «Я хочу умереть молодой...», а поскольку действительно вдруг умерла тридцати с небольшим лет (и Игорь Северянин, вспомнив нечаянное предсказание, начал свой поэтический некролог строкой-перепевом: «И она умерла молодой...»), так что ж? И здесь видеть трагически неотвратимое пророчество?

Можно спорить, спора так ничем и не разрешив: была ли возможной версия Вяземского? Верен ли диагноз Блока? Могла ли выжить Цветаева? Последнее — вряд ли, хотя, с другой стороны, могла ведь и утонуть, угореть, погибнуть какой-то иной, неизменно трагической смертью, которая, однако же, не трагичней, чем смерть сама по себе. Всякая смерть. Та, в которой нам затруднительно было бы обвинить неразрешимый конфликт поэта с властью и миропорядком...

Я это к тому, что в цветаевском случае не столько елабужская петля, чью закономерность не отделить от случайности (а если б Тренев, решивший ее судьбу, не оказался негодяем? Если б Асеев, цену Марине Ивановне знавший, трусливо не устранился?..), сколько сами стихи говорят о разрушающем душу нежелании существовать.

Правда, вопрос: разрушающем или, наоборот, пытающемся ее сохранить хотя бы путем физического самоуничтожения?

Как бы то ни было:

Пора — пора — пора
Творцу вернуть билет.
Отказываюсь — быть.
В Бедламе нелюдей
Отказываюсь жить.

Конечно, повод этого взрыва отчаяния вполне конкретен: фашистская оккупация Чехословакии, но самоощущение постоянно.

«М. — человек страстей... Отдаваться с головой своему урагану — для нее стало необходимостью, воздухом ее жизни. Кто является возбудителем этого урагана сейчас — неважно. Почти всегда... вернее всегда, все строится на самообмане. Человек выдумывается, и ураган начался. Если ничтожество и ограниченность возбудителя урагана обнаруживаются скоро, М. предается ураганному же отчаянию. ...Что — неважно, важно, как.

...Сегодня отчаяние, завтра восторг, любовь, отдавание себя с головой, и через день снова отчаяние».

Это — из письма Сергея Эфрона, в сущности, всего лишь сетующего на измены жены, а точнее, примирясь с ними как с неизбежностью; на то, как они, измены, при Маринином-то темпераменте, выматывают ее душу. И такая зависимость Цветаевой от собственных гиперболических чувств (когда, весьма кстати отметить, слитность «лица» и «искусства» наглядна в особенности) действительно невыносима. Об Эфроне что говорить — но и для окружающих, что отчасти определило судьбу Марины Ивановны в эмиграции.

И, конечно, для нее самой.

Несомненно, Цветаева — один из трагичнейших поэтов во всей российской словесности. Но менее ли трагична судьба — и поэзия! — Анны Ахматовой? А меж тем... Речь не об ее относительном долголетии (в конце концов не более, чем случайность, что сталинскому мизинцу лень было пошевелиться, дабы уничтожить «манахыню»). Речь вновь о стихах.

«М. Ц. была безмерна. А. А. — гармонична», — это уже говорит Ариадна Эфрон, дочь, явно имея в виду гордые материнские строки: «Что же мне делать, певцу и первенцу, с этой безмерностью в мире мер?!» — и не менее явно отдавая предпочтение безмерности перед мерой.

Два имени, два явления, «М. Ц.» и «А. А.», неминуемо должны появиться, когда говорим об Инне Лиснянской. Не потому лишь, что речь о женщине, *поэтессе* (слово, как известно, ненавидимое Ахматовой, но по этой причине вовсе не потерявшее право на существование), хотя

и это немаловажно. Не зря Солженицын, высоко оценив своеобразие Лиснянской, начал-таки с оговорки: «Казалось бы: после Ахматовой и Цветаевой — до чего же нелегко проложить свою самобытность в русской поэзии...» — а впрочем, почему «казалось бы»?

Так и есть.

Ахматова не совсем шутила или, скорее, совсем не шутила, сказав: «Я научила женщин говорить... Но, Боже, как их замолчать заставить?» Иными, прозаическими словами, освобожденными от сарказма, «женщина из объекта поэзии стала ее субъектом» — благодаря обоим великим поэтессам, хотя автор формулы Давид Самойлов и применил ее к одной лишь Ахматовой.

Словом, о какой бы из поэтесс — ну хорошо, женщин-поэтов — мы ни заговорили, о двух великаншах надобно бдительно помнить. Хотя бы и потому, что они обе — до сих пор в своем неоконченном диалоге, в постоянном противоборстве, независимом от их личных отношений, тем более от публичных высказываний друг о дружке. (Чего обе — избегали. Разве что Ахматова скажет приватно — запись Эдуарда Бабаева: «Марина Цветаева много обо мне думала. Наверное, я ей очень мешала», — а дочь «М. Ц.» ревниво предположит, что, напротив, Цветаева «мешала» Ахматовой, как бы шокировала ее, неспособную воспринять «безмерность»: «...это ведь немножко не *comme il faut* с точки зрения гармонии».)

Как бы то ни было, «безмерность» и «гармония» (чью область ведь можно и без малейшего пренебрежения называть «миром мер», — да вообще учтем, что оба понятия здесь условны, играя всего только роль двух контрастов) действительно противостоят одна другой. Говоря более определенно, «М. Ц.» противостоит «А. А.». И, уже безраздельно берясь за стихи Инны Лиснянской, отмечу: неизбежность перманентного обращения к именам двух предшественниц здесь-то определена не только значительностью их поэзии, тем паче не принадлежностью всех их к прекрасному полу. По правде, будь только это, я бы наверняка обошелся без упоминания двух великих

имен — чтоб не быть заподозренным в столь понятном желании приподнять поэта, о котором пишу, за счет аналогий. Да пусть бы хоть и контраста, тоже способного возвеличить предмет исследования.

На этот раз избежать — не получится. По причинам совершенно особым.

* * *

Решительно ничего не стоит, даже поверхностно (нет, не «даже» — чем поверхностей, тем наглядней) пролистав избранное Инны Лиснянской, заключить: да это же, особенно если брать стихи сравнительно ранние, почти идеальная иллюстрация к иным из высказываний Сергея Эфрона о самомучительном характере его жены. К этим-то — без сомнения: «Сегодня отчаяние, завтра восторг, любовь, отдавание себя с головой, и через день снова отчаяние».

Отметим к тому же, что слово «ранним» не зря сопровождается оговоркой «сравнительно», — не стоит вести речь о периоде робкого ученичества у Цветаевой, коего не избежало великое множество поэтесс, подчинившихся ее наркотическому влиянию. (Да, именно наркотическому. «Ритм, бешеный ритм»: как сигарета, прикуриваемая от сигареты, у неизлечимого курильщика, как хмель, переходящий в похмелье, которое лечится также хмелем, — оттого так заразительна поэзия да и проза Цветаевой, оттого так исступленна любовь к ней читателей и в особенности читательниц-цветаевок, куда там «ахматовкам»! Что ж, понятно. *Безмерность* ярче и эффектнее *меры*. Несдержанность чего бы то ни было — речи, чувства, жестикулляции — много приметней, чем сдержанность. Экстравертное своеобразие, в отличие от интровертного, схватывается на лету. И, между прочим, эффективность создает иллюзию легкой доступности, отчего и поэтесс-цветаевок пруд пруди, а изумительную прозу Цветаевой удалось скопировать до пугающей степени сходства, как у ее неизмеримо менее талантливой сестры Анастасии.)

В случае Инны Лиснянской — не совсем то. Или совсем не то. Цветаевское — говоря условно — начало есть не незрелая дань, а природная данность. Родство, говорящее об особой, избранной близости; не из тех, что изживаются, иссякают с годами.

В чем родство?

«Живешь и болью дорожась» (Маяковский). Цветаева скажет иначе, у нее — не «и», созвучное с «даже»: «Я любовь узнаю по боли...» То есть — именно по боли, только по ней. Это не просто гипертрофия общепозитической — по крайней мере в России — излюбленности страдания. Это индивидуально цветаевский выбор. Цветаевское незаживающее клеймо. Если боль — главный опознавательный знак любви, без которого ее, того гляди, не признаешь в лицо, то как не ждать, как не желать боли?

Сам мучительный образ своей бездомности в «мире мер», наваянный пока что благополучным зрелищем еврейского квартала в Праге: «Гетто избранничеств! Вал и ров... В сем христианнейшем из миров поэты — жиды!», — этот образ воплощает не конкретную, биографическую загнанность, сколь ни была бы она очевидна. Ведь гетто — избранничеств, а не изгнанничеств; жаловаться на него — то же самое, что проклинать характер собственного дарования. Даже само по себе дарование (с которым, пусть нередко его проклиная как крест, кто, скажите, согласится добровольно расстаться?).

Лиснянская — не клянет, констатировав еще лет сорок назад:

Кому-то счастливый
Отпущен дар —
Крылатый, крикливый,
Как птичий базар.

И можно ли заподозрить поэта в зависти к счастью, трактованному столь неприязненно? Тем менее оснований видеть здесь жалобу на судьбу и на Бога:

А мне одинокий
Отпущен дар,
Сухой и жестокий,
Как в море пожар.

Отпущен — и принят с покорной готовностью, превращен даже в собственный выбор: «И выбрала я печальных друзей и беспечальных врагов». Выбор — окончательный, бесповоротный:

Я с ужасом твержу: смирись,
Моя душа-заложница,
Уж коли так сложилась жизнь,
Иначе и не сложится!

Сравним у Цветаевой... Да у нее, что ни возьми, сгодится для родственного сравнения:

Стать тем, что никому не мило,
О, стать, как лед —
Не зная ни того, что было,
Ни что придет...

Это — в двадцать один год. Вот — в сорок два:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё — равно, и всё едино...

Стоп! — схватят меня за руку. Но ведь дальше, в финале знаменитой «Тоски по родине...» — сверхзнаменительшее двустрочие о том, как остро помнится будто бы забытая, напрочь отвергаемая Россия: «Но если по дороге — куст встает, особенно — рябина...». Тем самым — не оказались ли предыдущие тридцать восемь строк сорокастрочного стихотворения всего лишь эмоциональной, отчаянной подготовкой этого признания в несколько не ослабевшей любви? Своего рода провокацией?

Предлагаю вполне дурацкое возражение: а если б, не приведи бог, сердце остановилось как раз на тридцать восьмой строке, если б рука не успела вывести тридцать девятую, — что тогда мы бы сказали об этих стихах? Апология, мол, бездомности? Отлучения? Отречения?

Глупость сказали бы, раз уж две последние строчки не только были написаны, но и предвиделись самим поэтом, подспудно, подводно готовились, заранее просвечивая сквозь утверждение почти желанной бездомности: «Не обольщусь и языком родным, его призывом млечным» — *млечным*, материнским: детское, нежное, сладкое воспоминание. И все же, и все же...

Что там ни говори, но, выражаясь по-нынешнему, вся энергетика стихотворения отдана не любви, а доказательствам, будто любви, как и тоски, нету в помине. Доказательствам, чья очевидная шаткость как раз и рождает едва ли не разрушительную агрессию... То есть, вернее, саморазрушительную.

Вот и у Инны Лиснянской любовь узнается по боли; друзья — по неизбывной печали в глазах; сам собственный талант — по одиночеству и по жестокости. Опять же, естественно, по жестокости к той, кому он отпущен. К себе.

Природно цветаевское угадывается во многом, включая стихотворение далекого 1977 года «Самоубийца», — возможно, сама Лиснянская не ответит в точности (такие ответы всегда неточны, даже если исходят от авторов): не волновала ли ее, помимо гибели некоей «жилицы», бросившейся с пятнадцатого этажа, еще и загадка расчета с жизнью Марины Ивановны? В глубине подсознания, куда, правда, никто заглянуть не способен, скорей всего — да, волновала, хотя бы и потому, что смертельный порыв безымянной самоубийцы прочувствован, разделен *поэтом*. И если не объяснен уверенно-однозначно, то и это — свойство поэзии даже в поступке, совершенном, быть может, по вполне бытовой причине, предполагать причины иные. Бытийные.

Словом:

Но это домысел, догадка, —
Ни я не знаю, и никто,

Зачем окно высокой башни
Вдруг выплеснуло, всю до дна,
Судьбу из емкости домашней
Туда, где город и весна.

«...Из емкости домашней...» — слова не столько ужаса, сколько внезапного понимания, даром что оно-то как раз и отрицается. «...Ни я не знаю, и никто...» — но разве сама загадочность не волнует? И, страшно выговорить, не соблазняет?

Роковое «туда» — это как вариант гетевского «dahin». Вниз, как тут, или ввысь, как у Гете, к Богу или к дьяволу в ад, в туман неизвестности или напрямиком в смерть — при всем, так сказать, различии векторов все это вкупе — порыв (может даже показаться: прорыв) в манящую, соблазнительную безмерность. Чей соблазн так велик, что порою не различают, где находится это «dahin», во владениях Бога или в пределах тьмы.

Граница — тонка. (Как, вспомним, тонка грань Владимира Соколова.) Насколько легко перейти ее, не заметив того, нам демонстрируют постоянно и кто угодно, а как заметить и осознать, раньше и лучше всех показал — как, кажется, все на свете — Пушкин. Когда разделил общепонятный соблазн со своим Вальсингамом: «Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю...», — но остановился, расстался со своим персонажем, доказав это финалом трагедии, в точке, где соблазн безмерности перерастает в цинизм вседозволенности: «Итак, хвала тебе, Чума!»...

Увлечаться безмерностью, что, в общем, свойство всех глубоко чувствующих натур, но, увлекаясь и соблазняясь, ощутить силу и прелесть меры — вот, формулируя кратко (и, ради краткости, упрощенно), поэтический путь Инны Лиснянской. Дело не в том, насколько он — путь к совершенствованию; учитывая равновеликость (ежели тут вообще существует измерительная шкала) талантов Цветаевой

и Ахматовой, ставить вопрос таким образом некорректно. Даже бессмысленно. Так или иначе, однако, стихи 1966—1977 (примерно) годов — это как раз свершившийся поворот... От Цветаевой к Ахматовой? Да нет, не совсем так, тем более что природного цветаевского начала, темперамента, готовной открытости всем страстям, не изжить, не поломавши при этом себя, — скорей переход от самой безмерности в «мир мер». Отнюдь не униженный «мерностью».

Подозревать элементарную смену ориентиров, измену Цветаевой — и, значит, цветаевскому в себе — тем более не приходится, что в книге-исследовании «Шкатулка с тройным дном» (о «Поэме без героя») Лиснянская, процитировав то, что приводил и я, ахматовское предположение, будто она мешала Цветаевой, восклицает:

«Мешала? Нет, уместней сказать — помогала. Соперничество великого с великим — всегда во благо творчества».

И все же — соперничество. Две вершины совместимы в читательском восприятии, если оно не слишком ревниво, но, вероятно, для поэта неизбежен выбор одной из них.

...Вообще стихи Лиснянской 60—70-х годов трясет в лихорадке полусознания перемен: полу — оттого и трясет. «Наконец-то я проникла в слово, в суть его — и в плоть его и в дух...» Наконец-то! Свершилось? Но — так же, как вскоре поэт замнется перед загадкой самоубийства: «...Ни я не знаю, и никто...», — уже стихи, прямо соседствующие с обнадеженным заявлением, начнутся признанием: «Я не знаю...» — и тем же продолжатся:

Я не знаю лица беды...

Я не знаю лица вражды...

Я не знаю лица нужды...

Ничего, выходит, «не знаю»? И пусть, как бы опровергая эту растерянность, немедля будут даны собственно-субъективные образы того, другого и третьего. Пусть с точки зрения бытовой реальности «не знаю» и вовсе неправда, наговор на себя, ибо в судьбе Лиснянской лиха было через край, — сам по себе рефрен не случаен.

К тому ж он аукается со столь же настойчивым повтором:

Возле кладбища в начале квартала
Праздно орет воронье...
Мне хорошо, я еще не узнала
Славы и праха ее.

Старый партиец смахнул с одеяла
«Правду» — обрыдло вранье...
Мне хорошо, я еще не узнала
Веры и краха ее.

Поезд тюремный уходит с вокзала
В тундру, где волчье вытье...
Мне хорошо, я еще не узнала
Воли и смерти ее.

Это «еще» — как «ужо»: дескать, еще доведется, узнаю — в худшем случае вагонзак, в лучшем... Но где он тут, лучший, если в той же мере, как «воля» обречена на «смерть», так и иллюзорная «слава» неотделима от «праха». То есть за этим «еще», имитирующим едва ли не легкомыслие, — не только угрожающее, однако еще не сбывшееся «ужо», но и «уже». Сбывшееся. То, что покуда не познано биографически, уже понято, оценено, девальвировано. Воля ненадежна и призрачна. Вера стоит на лжи; разумеется, та, которую насаждают; к истинной же — идти и идти. Слава несоблазнительна и жалка.

«...Ни я не знаю, и никто...». «Я не знаю...». «...Я еще не узнала...». «Зачем окно высотной башни вдруг выплеснуло, всю до дна...» И еще безответней:

Зачем, опершись о порог,
Часа эдак три иль четыре,
Трет замшевой тряпкой сапог
Тишайший сосед по квартире?

Зачем в коммунальном аду,
Где все наши песенки спеты,
Выкрикивает какаду
Название центральной газеты?

Зачем тугодум-управдом,
На восемь настроив будильник
И спрятав его в холодильник,
В шкафу удушился стенном?

Как сны, обрываются дни,
Но есть жесточайший порядок
И в том, что безумны они,
И в том, что они без загадок.

Вовсе не парадокс, что отчаяние, доходящее до предела, ощутив твердость дна, оказывается способно осознать его как точку опоры. Точку отсчета, во всяком случае. Мету в самый безмерности этого отчаяния. И «жесточайший порядок» (жесточайший — жесточе и не бывает), напоминающий слова Полония о системе в безумии принца Гамлета, есть именно точка отсчета. И даже опоры. Ибо — *порядок*, не сверху, конечно, навязанный, а самолично угаданный внутри всесторонне безумного мира. Намек на гармонию — хотя бы на возможность, на призрак ее — в дисгармонической «первой реальности».

Она, первая, неприкрыто страшна в стихах Инны Лиснянской; откуда взяться другой? Но общесоветский кошмар усугублен кошмаром реалий, сопровождавших определенный период жизни поэта, годы душевной болезни:

Нам опасны встречи,
Мы с одной бедой,
Мой с ума сошедший
Ангел молодой.

В той психиатричке,
Где столкнулись мы,
Голос электрички
Шел среди зимы.

Или:

...И ежедневно пред обедом,
На табурете у крыльца,
Больной антисемитским бредом
Писал Иуду без конца.

Маньяк-живописец, который уже не просто юдофоб, но словно бы символ бессмысленной мании юдофобства. Пуще того — ангел, сошедший с ума и запертый в психиатрической лечебнице. Фигуры, как легко догадаться, рожденные не фантазией, а если она и почудится: «Свет бы зажгла — выключателя нет...» (опять же чуть ли не кафкианский символ вселенской тьмы и безнадежной потерянности), — то последует сдержанное уточнение, возвращающее в тесную и темную земную юдоль: «...Это такая больница».

Уточнение, впрочем, заземляя символику, не уничтожает ее.

Уже то, что невыдуманные, «клинические» реалии способны восприниматься читателями (кому в принципе и в идеале не должно быть дела до личной жизни поэтов) как метафоры всеобщей помешанности, безумия не в медицинском, а в общественно-нравственном смысле, — уже это наводит свой «жесточайший порядок». Распространяет осознание сдвинутости ориентиров на мир, раскинувшийся за пределами сумасшедшего дома.

Не без опаски рискну даже предположить следующее.

В этом, сугубо частном, предельно конкретном случае, который заодно и предельно нагляден, сама по себе натуральность болезни (не поэтическое «безумие», аналог вдохновения, узаконенный Пушкиным) вводила поэта, отлучала, освобождала его от реальности слишком мате-

риальной. От той, где с трудом, запоздало прозревают «партийцы» и терпеливо ждут своих пассажиров тюремные поезда. Освобождала (конечно, не только в подобных стихотворениях, выбранных мною, напомним, наглядности ради) от всего слишком конкретного. Слишком мотивированного. Слишком личного.

* * *

Тема для нас не новая, но до чего же по-разному, хоть и похоже (похоже, хоть и по-разному), эта закономерность, замеченная Тыняновым и без малейшей на то претензии уточненная о. Александром Менем, воплощается всякий раз.

Воплощается — или, напротив, развоплощается?

Да, тяга превращения «искусства» в «лицо» могуча. Но не всесильна, не абсолютна. Не перечисляя всех, ей не поддавшихся, назову лишь Ахматову, чей «Реквием», лично и кровно выстраданный, даже он (а возможно, особенно он) потрясает своей, снова скажу, целомудренностью в передаче страданий. В недемонстративном, но очевидном контрасте с цветаевским гиперболизмом, с цветаевской сверхобнаженностью. «Лицо» отказывается быть в центре внимания, тем более привлекать внимание публики к своим конвульсиям, — в согласии с теми строками, где Магдалина рыдает и бьется у всех на виду, «а туда, где молча Мать стояла, так никто взглянуть и не посмел».

Переход-перелом «от Цветаевой к Ахматовой», который привиделся мне в стихах Инны Лиснянской, связан как раз с этой сосредоточенной сдержанностью. И неважно, насколько осознанно это происходило, — в подобных случаях («синдром сороконожки») осознание может быть в ущерб естественности, произвольности.

Другое дело, что, по-моему, далеко, далеко не лучшие те стихи Лиснянской, что непосредственно отражают кактаклизмы и корчи «первой реальности». Да даже и ее собственной биографии, будь то проводы за рубеж изгоняе-

мых из страны друзей («Что-то я бормочу, и поет Окуджава, и соловьиная Белла звенит о зиме...») или даже ожидание собственного ареста: «...Слух непроверенный, будто в столичной конторе шьется, кажется, дело во всю ширину и длину».

Тема, естественно, щекотливая — особенно потому, что «дело» новоявленной диссидентки и не могло не шиться; это уж в ее воле было, сторонясь соблазна героического самоутверждения, оговариваться: «непроверенный... кажется...» Не казалось! Однако из этих стихов что-то ушло, а главное, что-то в них не пришло. Не случилось.

Что? Да вот именно *что-то* — неназываемое, неизъяснимое, но превращающее стихи в поэзию.

Щекотливость здесь тем очевиднее, а упреки поэту были бы тем несправедливей, что — он ли виновен, когда «первая реальность» наваливается на хрупкий костяк стихотворений? Когда она извлекает насильно возгласы боли, гнева, протеста и ограничивает возможность высказываться напрямую, наспех, пока не заткнули рот? (Что, увы, не метафора.) И стоит почтительно удивиться, что в одну пору с листовочной инвективой той власти, тому времени, которые трудятся, «словесность русскую ссылая на Восток или на Запад выдворяя», в омерзительном 1979 году возникает вдруг и такое:

Летало и пело...
А что это было,
Не вспомнило тело,
Душа позабыла.
Но даже не вспомнив, но даже забыв,
Творю я почти что языческий миф

О том, что светилось,
Над миром летая,
О том, что отбилась
От облачной стаи
И слезы роняло, крыло накреня,
И жить на земле оставляло меня,

Где жить не умею,
Не жить ужасаюсь,
Запомнить не смею,
Забить не решаюсь.

«А что это было?» Да то самое «что-то», у которого много имен — и все приблизительны. Неточны.

Ведя речь о поэзии, надобно разговаривать как раз на языке «чего-то», на язык формул не переводимом. Но если решиться и рубануть, куда миную, даже отбрасывая оттенки, то вот: Лиснянская — поэт, нуждающийся в бессобытийности. А когда события (что у нас означает — потрясения, катастрофы) наступают-таки, то бессобытийность, *безвремя* создается внутри собственной души.

Поясню...

Из «ахматовских» записей Л. К. Чуковской:

«Мы заговорили о стихах — о Фете, Полонском, Слуцком. — Да, у всех у них были дивные стихи — избранные, немногие, но самого первого класса. Кажется, только у Мея нельзя разыскать ни единой строки».

(Между прочим, вторгнусь со своим возражением: а то, что даже с нечаянностью аукнулось в приговоре Анны Андреевны, — «Хотел бы в *единое* слово...»? Шедевр — неважно, что это «из Гейне». Вот если б Ахматова назвала Огарева, Плещеева, это дело другое, бесспорное!)

Но дальше:

«Я спросила, как она думает, почему им было так трудно писать? Почему у каждого, при великолепных стихах, рядом провалы в немоту, в безвкусицу?»

Она сказала:

— Время для поэзии было уж очень тяжелое. Чернышевский и Писарев, а отчасти и Белинский, объяснили публике, что поэзия — вздор, пустяки. Они внушали людям, кроме того, еще нечто очень верное — например, о вреде богатства, о зле социального неравенства, — но этой стороны их проповеди мещане не усвоили. Зато, что поэзия — вздор, они усвоили отлично и на этом основании чувствовали себя передовыми... И техника поэтами была

утрачена, ею никто не занимался. Ведь все и без поэзии знают, что надо любить добро — но чтоб добро потрясло человеческую душу, до трепета, нужна поэзия...»

Что касается не Полонского со Случевским, а нас, то последние десятилетия «время для поэзии» не переставало быть тяжелым. Да и не перестало. Речь даже не о былых лагерях и опалах, но, с одной стороны, в прямых указаниях, как, в каких доступных народу и власти формах следует выражать «добрые» (или какие прикажут) чувства. С другой же — притом буквально: с другой, находящейся с властью в конфликте, — само убеждение, что «поэзия — вздор, пустяки», вместо опровержения неожиданно получило поддержку. В целях отчетливо или косвенно полемических, оппозиционных, то есть как бы заслуживающих доверия. «Поэт в России больше, чем поэт» (отмечаю: постоянное до назойливости обращение к этой исторически точной и эстетически неоднозначной формулировке в любом случае делает честь ее автору), — понятно ли, что эти слова в каком-никаком родстве с тем, как восприняла Ахматова заповеди Чернышевского—Писарева да и Белинского?..

Предупреждаю на всякий случай: к этой теме нам не миновать еще возвращаться на другом — принципиально другом — уровне.

Как бы то ни было, но это разностороннее давление на поэтов, их выдавливание или, лучше сказать, вдавливание — вглубь, в собственное подполье (Евгений Винокуров, тот вообще говаривал: настоящего, дескать, художника цензура загоняет внутрь) — создавало и создало равноправный с иными способ поэтического существования. Способ трагически вынужденный, но, сдается, подпольная ситуация, бедственная для многих, оказалась для Инны Лиснянской... Нет, все же не повернется язык выговорить «благодарной», если сам поэт утверждает обратное:

А оно...

То есть — слово.

...подкидыш мой небесный,
В детстве так болело тяжело!
Я его выхаживала в тесной
Комнате бумагою компрессной,
А его на улицу влекло.

И теперь оно меня не любит,
Никогда меня не приголубит, —
Слишком долго взаперти росло.

А написав в 1987 году «перестроечное» стихотворение, сказав — правда, не без иронии: «Весна блаженствует: приспели времена раскрепощенья духа...» и, что там ни говори, покончив с изгойской судьбой, Лиснянская с горечью осознает: *поздно!* (Что не помешает ей в последующие годы, как никогда, даже, кажется, как никому, обильно писать и печататься, обретая, ни много ни мало, славу, — это все же несколько иные дела.) «...Беда под силу мне, а радость не в подъем...». Мало того:

И вдруг кощунственный я задаю вопрос
В час крайнего смятенья:
Голгофу вытерпел, но как Он перенес
Блаженство воскресенья?

Слишком долгая, унижительная зависимость черт знает от чего и от кого может заставить самое жизнь, Божий дар, воспринять вот так: «Случайная, как соловьиный помет, оброненный на подоконник...» Убийственно. Самоубийственно. Помет, но все-таки соловьиный? Нет, соловьиный (вспоминается «соловьиная Белла»), однако не более, чем помет. Соловей — птица поэтов, но, промелькнув, как и жизнь, чем способен он одарить на память?..

Все так. Тем не менее упрямо держусь за слово «безвременье» — не как за название периода общей утраты ориентиров, но как за несовершенный синоним душевного состояния, когда рождаются лучшие стихи Инны Лиснянской. Когда время — с его репрессиями, катастрофа-

ми, реформами, похожими на катастрофы, с его временными (и временными) иллюзиями, коим подвержены все, — оставив всю эту конкретику где-то там, на поверхности, проникает, словно сквозь поры, в самое существо поэта. В личный его «застой», где ни полемики, ни политики, где душа, обывательница, «жилица», надеется — и не надеется — на выживание.

Кстати. Найдя — и еще сомневаясь в его безусловной точности — слово «безвременье», перечитывая и дочитывая толстую книгу избранного, перевалив через третью сотню страниц и собравшись почать четвертую, я вдруг наткнулся... Да на это самое слово!

В стихотворении Лиснянской 94-го года давний и знаменитый вопрос Пастернака, за который ему так досталось при жизни, слегка переиначен и переадресован временному периоду, недавно нами пережитому:

И если Пастернак:

«Какое бы, — спросил, — тысячелетье?»,
Ну что бы я ответила ему,
Природы русской певчому ребенку?
Наверное б, сказала, это — третье
До Рождества, о коем никому
Не ведомо в Давидовом дому
Или волхву мерещится спросонку...

И вот как раз перед этими строчками:

...А стрелка на будильнике — лишь знак
Безвременья.

«Времена не выбирают». Лиснянская, как мы все, не выбирала безвременья, начавшегося не сегодня и не вчера. Это само время-безвременье выбрало и призвало ее, а она — не то чтобы сделала его своим, но сумела, уж там вопреки или благодаря (когда говоришь об искусстве, два этих понятия часто оказываются нераздельны), найти свой способ и образ поэтического, духовного существ-

вования. Возможность жить там, где не живется, дышать, где не дышится.

...Где жить не умею,
Не жить ужасаюсь,
Запомнить не смею,
Забыть не решаюсь.

Больше того: именно там. Тут. И не только о существовании речь, но — об осуществлении.

Цинизмом, если не глупостью, было бы с лучезарной безоговорочностью утверждать, будто общее наше безвременье только *способствовало* формированию индивидуальности Инны Лиснянской. Это даже при том, что та же Ахматова укорила Пастернака недостаточной жизнестойкостью духа, тем, что он, насильственно разлученный с читателем, не сумел «извлечь из этой разлуки новую силу». Сама она, эту силу извлекая из обстоятельств, куда более тяжких, чем пастернаковские, имела право на подобный суд, — но кто скажет, сколько и ею было утрачено в подполье, в удушье, в ожидании гибели? И — чего?!

Нет, разрушительность — разрушает, лишь для этого и будучи предназначенной, но, не имея права и сил назвать Инну Лиснянскую оптимисткой, стоит всерьез вслушаться, когда она произносит памятное: «Мне хорошо — я еще не узнала...» Ей — *хорошо*, хотя слово и ограничено (но не убито, не отменено) этим «еще», смахивающим на «ужо». Или: «Мне и мой нынешний жребий не горек, все относительно в полном ажуре...» Хоть и здесь печальная ирония второй строчки явственно корректирует первую: действительно «в полном» или все-таки «относительно»?

Последнее — из поэмы 1984 года «В госпитале лицевого ранения» (замечательной, между прочим, и тем, что она — венок сонетов, сплетенный с почти небывалой для этой формы естественностью — до степени неосвязаемости усилий, которые предстояло на это потратить.) Из поэмы, где страшны и предчувствия грядущего, сбывшегося, слава богу, не по полной программе, но отнюдь не

болезненно нафантазированного (преимущества пессимиста — он почти всегда имеет возможность обрадоваться неполноте собственных предсказаний), и воспоминания прошлого, чей ужас и бред также самый взавправдашний. Отчего лишь ужаснее и бредовее выглядит даже везение, почти счастье, память о помощи и доброте: девочка-бакинка в военный год помогает, чем может, в том самом госпитале, например, служит поводырем слепому солдату. Тот пытается ее изнасиловать, но... «Но повезло ей — с топориком вылез спавший в гробу санитар-алкоголик...»

«Спавший в гробу...» Отклик, что ли, готическим балладам Жуковского со скелетами и мертвецами? Или новомодный сюрреализм? Ни то, ни другое: госпитальная обыденность, которая нынче воспринимается умиротворенно. Как спокойно, почти мирно и ожидание собственной судьбы: «Память на карту глядит деловито, пальцем обводит места лесосплава...»

«Деловито» — не больше того. Надрыва нет, хотя писано в год, когда внимание «органов» к персоне Лиснянской и ее мужа Семена Липкина было весьма активным.

Тем не менее:

Ничто не кажется мне чужим,
Ни то, что прошло, ни этот режим...

То есть как?!

Положим, «этот режим» — худо-бедно все-таки постперестроечный, не былой, прямо угрожавший жизни и воле (стихи — 1991 года). Но, выходит, и «то, что прошло», предварительно покорежив жизнь, также не «чужое» до степени причастности к нему? Может, до некоей неразборчивости?..

Но такое четко заявленное — как бы — равнодушие к перипетиям собственной судьбы и есть отказ от *слишком конкретного*. Слишком личного. Мог бы сказать — от самого «лица», да почему бы и не сказать, если сама Лиснянская завещает читателям:

...Не ищите меня, не ищите,
На себя же наткнетесь в итоге.

В книге «Психология искусства» Лев Выготский, обстоятельно рассмотрев разнообразные мотивировки нерешительности Гамлета, издавна озадачивающей исследователей, делает вывод — словно бы неожиданный: Гамлет медлит потому, что так нужно самой по себе трагедии. «...Когда мы вместе с героем начинаем чувствовать, что он более не принадлежит себе, что он делает не то, что он должен делать, — тогда именно трагедия вступает в полную силу».

(Только ли трагедия — как жанр?)

Спотыкаешься, правда, на этом: «...не то, что он должен делать...». Быть может, точнее: хочет? Намеревается?

В любом случае наблюдение много значительнее и шире и жанра, и уникального Датского принца.

Поэт, художник не принадлежит одному себе не только в элементарно альтруистическом смысле (хотя и в нем — также, по крайней мере в согласии с русской совестливой традицией). Сила, которую каждый именует, как может, и которая предстает в нравственном, религиозном, эстетическом проявлениях, действительно заставляет его делать, что «нужно». То, чего он сам от себя, может быть, и не ждет.

Ничего нового я тут, разумеется, не сказал, и моя задача — понять, как этот общий закон воплощается в поэзии Инны Лиснянской. Воплощая и ее своеобразие.

Вот она сочиняет стихотворение на неизбывную библейскую тему: «Вирсавия. Сумерки. Дождь». На сюжет, многократно обкатанный, — о любви царя Давида к Вирсавии, ради чего он послал на смерть ее мужа, благочестивого Урию. Вернее, о том, что стало — и кто стал — плодом любви, несомненно, преступной, осуществившейся благодаря преступлению.

...Младенец Соломон
Сжимает грудь Вирсавии.

Но молоко горчит, —
Легко ль забыть забытого? —
И ножками сучит,
Кричит дитя Давидово.

Омой тугую грудь
Волшебным разнотравием, —
Забытого забудь,
Забудь его, Вирсавия!

Все жилочки промой,
Все жилочки молочные,
Чтоб сладко мальчик мой
Сосал в часы урочные.

Поеживаешься...

Кто внушает: «Забудь...» женщине, кормящей дитя убицы? Сама ль поэтесса? И если да, то что это значит? Что ею бестрепетно перенята эпичность Ветхого Завета с его неразвоенными героями и царями, от которых еще так далеко до Иисуса, чья плоть трепещет, но дух решает-ся на жертвенный подвиг? (Вспомним: «третье от Рождества, о коем никому не ведомо в Давидовом доме...»). Или это отчаянная попытка женщины уговорить самое себя, позабыть кого-то, лечась от тоски погружением в творчество, этот аналог деторождения?..

Кстати, как можем припомнить, для Лиснянской — аналог не отвлеченно-условный, не общепринятый, то есть ничей, но материализующийся в метафору. «А оно, подкидыш мой небесный...» — это о слове. Или:

...Покамест опалы и смерти
Страшилась я пуще зеркал, —
Глагол, как младенец в конверте,
Дремал и пустышку сосал.

Так или иначе, в «Вирсавии» — едва ли не крайняя степень все того же отказа от слишком личного — в данном слу-

чае от личного суда над тем, что свершается в жизни. Жизнь предстает в неурезанной полноте, которая может быть и пугающей, и ужасной. «Ничто не кажется мне чужим...»

Это — небезопасно с точки зрения нравственности? Еще бы!

Давид Самойлов писал (артисту Михаилу Козакову): «Циник Кожинов... рассуждая о Юрии Кузнецове, сказал, что задачу пробуждения лирой добрых чувств русская поэзия выполнила. Это точка зрения негодяйская». (Я бы, признаться, добавил: и идиотская, низводящая дело искусства до конвейерного ремесла наподобие, скажем, обувного, — сделав подметку, тачай каблук. Нечто подобное я и писал в пору появления кожиновской статьи.) Но конкретное «негодяйство» не бросает тени на известную фразу Пушкина, что поэзия выше нравственности. Потому что поэзия и есть сама жизнь, воплощаемая всесторонне и объективно; конечно, жизнь не по Базарову, не как «форма существования белковых тел», но как процесс, уже безвозвратно осмысленный и одушевленный духовной историей человечества.

Не всегда получается — объективно?

Да попросту — никогда, но поэт (говорю, естественно, не обо всех подряд, ограничив себя коренной российской традицией) находится в вечном и бесконечном пути к объективности. Оттого он знает, как опасна гордыня, ведущая к безответственности перед реальностью (и, как в последний тупик, упирающаяся в «негодяйство».) Знает высокую цену смирения — не перед чем-то земным, включая ревнивую власть и капризную публику, а перед невыполнимостью своей задачи. Перед недостижимостью идеала.

«Незнание дает такую силу, какую нам ничто уже не даст», — скажет Лиснянская, привычно являя готовную открытость — жизни, ее постигаемому и все равно до конца непостижимому смыслу. Но, может быть, это смирение, это постоянное ощущение невыполнимости своей роли ограничивает свободный полет фантазии?

Вопрос не риторический и не лукавый: ведь действительно — ограничивает. Вот только — что и кого?

В «Триптихе зимы» (1991 год, уже, так сказать, «поздняя Лиснянская») словно бы совершился прорыв в невозможное. По крайней мере на уровне надежды:

...Ледащая, хрустальная
Летит твоя душа...

Отметим: *твоя*; это примерка инобытия, неизбежно грядущего полета собственной души «с земли моей, где больше нет меня». Но дальше:

...И ангелово платьице
Желает обрести,
И к легким крыльям ластится
На облачном пути...

И в облаченье ангела
Жить с пламенем в ладу,
И толковать Евангелье
И дьяволу в аду.

Выбор не из обычных: по грехам своим обрекая себя на адское пламя, надеяться даже и в преисподней остаться «должницей Господа и более ничьей». Однако и он пресекается загодя, даже в, казалось бы, ничем не ограниченных пределах мечты.

Что же оказывается преградой? Да та высшая сила, которая в разных сферах носит разные имена: «...Человек владеет правдой факта, ну а всею правдой — только Бог».

А иначе яблоко раздора
Не дрожало б в узенькой руке,
И Христос бы не сходил с Фавора
В невесомом солнечном венке.

Не было б потопа и распятыя
И Иудиного барыша.

И напрасно ангелова платья
Алчет оголенная душа.

Это и есть «жесточайший порядок». Мера как уравновешенность, как свойство гармонии здесь вправду уже сточена до состояния преграды. Границы, которой не переступишь. И такая ограниченность, такое смирение, такое бессилие не затрудняют свободу самовыявления, — даже напротив.

* * *

Приступая — в книге «Шкатулка с тройным дном» — к разбору «Поэмы без героя», Инна Лиснянская скажет о том, с какой «божественной, нет, с языческой дерзостью Ахматова навстречу ряженым теням... раскрыла все зеркала...»

Тени... Зеркала... Слова содержательно-ахматовские, у нее будто и позаимствованные («О тень!» Или: «...Я зеркальным письмом пишу...» — естественно, из Ахматовой), но не зря я сказал: «будто». То, что невзначай оказались выбраны именно они, не случайно и потому, что оба слова — ключевые в поэзии самой Лиснянской.

Уже в ранних стихах ей станут попеременно являться «то мачеха-покойница, то мачехина тень». Сама мачеха запомнится, какую была наяву, во плоти, «носатая, румяная», державшая в страхе всю коммуналку, — «но тень ее, о Господи, с поникшей головой, слаба и легче копотит от свечки восковой. И кухня коммунальная ее не ставит в счет — немую и печальную сандалиями мнет...» И вот главное: «...Так неужели тень ее и есть ее душа?».

А коль уж баба-кремень наделена беспомощной, робкой душой-тенью, то что можно будет сказать о своей собственной?

...Тень моя не раз придет с повинною,
Если даже окажусь в раю.

Понимай: если даже буду прощена Богом, себе и себя не прощу. Или:

Идем сквозь невзгоды
В жару и в метель,
Ты, чудо природы,
И я, твоя тень.

И дальше: «Отбрасывать, значит, ты должен меня...» Такое, что ли, самоуничужение? Такая смиреннейшая готовность быть брошенной или отброшенной, что и прежняя доля, также не первенствующая, кажется неправдоподобной?

Неужто я пела?
Неужто был дом?
Неужто я смела
Быть чьим-то ребром?

То есть быть не чем-то самодостаточно целым, но все же — ребром, неотъемлемой частью, а не тенью, которую можно отбрасывать и топтать...

Но тут и смирение — форма самовыявления. Слово чересчур примелькавшееся, утомившее? Тогда скажем — самообретения.

У царственно-самодостаточной Ахматовой тень в одноименном стихотворении — лишь воспоминание о «красавице тринадцатого года», Саломее Андрониковой, мандельштамовской Соломинке; это ее призрак неурочно посещает Ахматову, смущая и соблазняя: «А мне такого рода воспоминанья не к лицу». У Лиснянской — ни величественности, ни умения отстраняться и отстранять.

Напротив. Избрав самоуничужительный образ тени, она пойдет дальше. Скажет об обреченной готовности уподобиться тени еще в одном, уж вовсе жертвенном смысле, срифмовав «тень» и «мишень»: «Убей меня, я — только тень»...

Вообще — духовная близость к Ахматовой, точнее, к миру ее, где есть место для многих, не означает стремления и умения быть ее подобием. Ее тенью. Когда, еще в 70-м году, Лиснянская написала: «...Я, как правило, обе перчатки забываю в нагретом такси», это, конечно, было нечаянным откликом ясно, чему именно: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки». Но и отклик подчеркнул различие.

Ахматовские знаменитые строки — о горечи расставания, тем не менее неспособной выбить из колеи, вернее, наружно явить эту выбитость. «Так беспомощно грудь холодила, но...» Вот именно — но! «...Но шаги мои были легки». И только перчатка, надетая не на ту руку, обнаруживает состояние потерянности, — и то прежде всего для нее самой.

Так у молодой Анны Ахматовой. У молодой Инны Лиснянской потерянность не ситуативна, а постоянна, и прозаизм «как правило» выразителен именно в этом отношении.

Да, войдя в ахматовский мир со своей цветаевской, мазохистской открытостью навстречу всякой беде («...Вот она я — унижайте меня! Вот она я — распинайте меня!» — вправду мишень, сама зовущая стрелы и пули), Лиснянская остается поэтом иной породы. И точно так же, как ненароком похищенная у Ахматовой «перчатка» ненароком же выявила сущностное различие; точно так же, как образ «тени» совсем, совсем не ахматовский, — так и второй ключевой образ, напомним, «зеркало», с произвольной настойчивостью доказывает ту же разницу.

В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит, —

это, понятно, Ахматова, в чьей «Поэме без героя» — своего рода дворцовый зал с зеркалами-обманками, раздвигающими пространство, отдаляющими перспективу. Или — зазеркалье, то, что было когда-то и кануло навсег-

да, как и «красавица тринадцатого года», вспоминаемая лишь в качестве тени. И то непрощенной, неуместной. Да, впрочем, у Ахматовой есть, как известно, стихотворение, так прямо и озаглавленное — «В зазеркалье»:

Красотка очень молода,
Но не из нашего столетья,
Вдвоем нам не бывать — та, третья,
Нас не оставит никогда.
...А может, это и не мы.

Мы? Или не мы? Непонятно — и не надобно понимать, невозможно понять. Зеркала, отражающиеся в зеркалах, ничуть не намерены воспроизводить сущую реальность, восстанавливать ее плотскую трехмерность. «...Петербургская кукла, актерка, ты — один из моих двойников».

Двойников столько же, сколько зеркал.

Что до Инны Лиснянской, то один из сборников она озаглавила: «Дожди и зеркала». Почему «зеркала», а не «зеркало»?.. То есть глупо спорить с авторской волей, и все же, если у Ахматовой — множественные и множащиеся зеркала, то у нее — зеркало. Во сколько б зеркал ни всматривалась Лиснянская, скажем корректнее: ее лирическая героиня, сколько бы их ни разбивала в отчаянии, единственное число сохраняет свой смысл.

Сама виновата, сама виновата,
Достойна я всяких смертей:
Я бросила друга, унизила брата,
Я худшая из матерей.

1971

Как разрешить безмерность отчаяния? Угадали: «Спросонок по зеркалу стукну с размаха...». Зеркало — оно будет виновно и в том, что твое отражение не прибавляет ни радости, ни знания о себе самой: «Я-то знаю эту женщину в лицо, но она себя давно уже не знает» (1973). Виновно, что ты на его стекле — не такая, какой считаешь

себя: «Стекло лицо твое коверкало...» (1978). И в том, что, напротив, как раз такая:

Я в зеркало гляну, бывало, —
По горлу прокатится дрожь, —
Там черная совесть зияла
Моими глазами...

1980

Виновно и в том, наконец, что себя самое ты просто не в состоянии разглядеть, потому что душа, а за ней и лицо (ее, в свою очередь, «зеркало», по общепринятому при словью) раздвоились. Распались:

То ангел меня посещает, а то сатана,
И каждый выходит из зеркала против окна,
И только себя я не вижу в стекле никогда...

1981

Страх распада становится манией, материализуясь:

Зеркало, где я никто и ничто,
Зеркало, где отражения нет...
С рюмкой в руке и в рубахе ночной
Плакало зеркало вместе со мной,
Все мне прощало, не помня обид,
Только потери лица не простит...

1982

И т. д. И т. п.

Вспомним: «Не ищите меня, не ищите, на себя же наткнетесь в итоге». И, вспомнив, на этот раз обратим внимание на глагол «наткнетесь». Вот она снова, мера, жестоко осознанная как преграда.

Мы в зеркале натыкаемся на себя. А сама Лиснянская, всматриваясь в него (которое — вот что существенно! — не пропускает ее, как Ахматову, в зазеркалье, не разнообразит, не множит мир, но возвращает к себе, нелюби-

мой), — разве она не натывается также на нас? На нас в целом и вкупе, образующих — вместе с нею, конечно, — тот мир, который мы на свой манер пересоздали. И в коем принуждены теперь жить.

«Так печальны кругом обстоятельства, что по зеркалу я садану...» Включим свое прозаическое здравомыслие: печально, значит, кругом, а виновато собственное отражение? Но именно так: «... Там застыло в глазах обязательство говорить только правду одну. А кому эта правда помощница? Не спасет никого и никак...» (1983). Стихи до очевидности не из лучших, декларативно-прямолинейные, но у таких есть своя функциональная роль: изъяснять, выводить на поверхность и напоказ то, что в лучших предпочитает уходить на глубину.

Итак: бессилие собственного отражения в зеркале (которому, рассуждая без всяких метафор, вроде бы и положено быть безучастно-бессильным) оборачивается мукой бессилия правды. То есть — поэзии и поэта. Мукой, которая очень похожа на сознание вины. Безвинной? Но какой же русский поэт станет искать вину лишь в других, благоразумно минуя себя?

«...Мне, не постигшей главного закона, как отличить от зеркала окно», — вот в чем обвиняет себя Лиснянская. Понимай: не научившейся отделять мир с его «обстоятельствами» от себя самой. Вину «обстоятельств» от собственной. Потому что: «Мне все одно — в себя или наружу глядеть...» (1993).

«...Ты — один из моих двойников». Вот чего Инна Лиснянская не могла бы повторить за Ахматовой. Двойник у нее — и многоликий, и все же один, «целокупный», как выражались предки. Он — и мы все, и «обстоятельства», те, что «кругом»; если ж необходимо грамматически-единственное число, то — время.

Я и время — мы так похожи!
Так похожи, как близнецы,
Разноглазы и тонкокожи...
Ну, скажи, не одно и то же
Конвоиры и беглецы?

...Я и время — мы так похожи!
Врозь косые глаза глядят...
Как ты нас различаешь, Боже?
Ну, скажи, не одно и то же
Взгляд вперед или взгляд назад?

Преимущества никакого
Ни ему не дано, ни мне,
Лишены очага и крова,
Мы бежим, как за словом слово
В обезумевшей тишине.

Стихотворение давнего 1971 года — как эпитафия ко всей поэзии Инны Лиснянской.

«...Конвоиры и беглецы»... Эта метафора, слишком неотвлеченная, чтобы быть только метафорой, будет в других стихах развита: «...Но чудится погоня все ночи напролет. Берет мой след овчарка на длинном поводке...» Или: «...Когда конвойные просят меня свинцом». Страхи и сны, посещавшие многих.

И все-таки: «Я и время — мы так похожи! ...Как близнецы...» Как зеркальное отражение. То самое время, «где жить не умею. Не жить ужасаюсь...». Эпоха, сопоставимая с третьим тысячелетием до Рождества, в котором славный библейский царь и герой еще может, не ощущая бремени совести, убить благородного подданного, взяв за себя его Вирсавию. А явление Того, Кто принесет себя в жертву ради людей (плодом чего будет многое, включая нашу совестливую словесность), даже пока не предвидится. «...Или волхву мерещится спросонку...»

Время (или безвременье), в котором поэту удастся не только жить, не умея и ужасаясь, но, ощутив свое двойничество с ним, взять на себя беду и вину двойника, близнеца, отражения. Расширить свое болевое поле, став — захотев стать! — мишенью, и притом уговаривать нас и себя: «Мне хорошо...»

ОТЧЕТЛИВОСТЬ

Без меня народ неполный.

Андрей Платонов

Человечество быть не сумеет

Без народа по имени И.

Семен Липкин

Для начала вспомним:

А мне одинокий
Отпущен дар,
Сухой и жестокий,
Как в море пожар.

Есть основание вспомнить, переходя к разговору о другом (совсем другом) поэте, и ради ясности и наглядности обратиться к прозаическим воспоминаниям автора этой самохарактеристики:

«Когда Липкин прочел мою книгу стихов, изданную в 1966 году, он мне сказал, что чувствует, что я талантливей его, но писать не умею, — то случайным словом строку зарифмую, то вообще в угоду двум удачным строчкам подрифмую к ним две совершенно пустые. Это он называл советскими стихами...»

Не будет нарушением — ни жанра этой книги, что, в сущности, маловажно, ни, что много существенней, этических норм, — если напомним общеизвестное: союз Липкина и Лиснянской, любовно-семейный и творческий (нельзя позабыть и то, как они — оба! — вышли из Союза писателей, назвав на себя гонения), помимо всего прочего вызвал к жизни ряд превосходных стихотворений. Его — к ней и о ней, ее — к нему и о нем.

Например:

Я — твоя Суламифь, мой старый царь Соломон,
Твои мышцы ослабли, но твой пронизателен взгляд.

Тайны нет для тебя, но, взглянув на зеленый склон,
Ты меня не узнаешь, одетую в платье до пят,
Меж старух, собирающих розовый виноград.

И раздев не узнал бы: как волны песка мой живот,
И давно мои ноги утратили гибкость лоз,
Грудь моя, как на древней пальме увядший плод,
А сквозь кожу сосуды видны, как сквозь крылья стрекоз.
Иногда я тебя поджидаю у Яффских ворот.

И т. д. («У Яффских ворот», 2001.)

Да и памятное (надеюсь): «...Ты, чудо природы, и я, твоя тень» — о нем, о муже, о возлюбленном, об учителе; это он — «чудо». Тем любопытнее, что тенью поэта Липкина — именно как поэта, — поэт Лиснянская статья категорически не захотела.

Продолжу цитирование воспоминаний, — а то, что сюда затесалось мое имя, слегка, конечно, смущает, но не настолько, чтобы пренебречь такой исповедальной наглядностью:

«Этот давний липкинский... разговор со мной... мне многое дал, я стала избегать какого бы то ни было неряшества в письме. ...Но выявилась и опасность. Я — стихотворец несколько иной логики, чем Липкин, к тому же неуверенная в себе, начала рабски принимать любой его совет, любое замечание или предположение. И тут-то меня спас (ох! — Ст. Р.) Рассадин.

...Я, по просьбе Рассадина, дала ему почитать в машинописи 20—30 стихотворений. Среди них было стихотворение “Одинокий дар”, где я по настоянию Липкина прямо в рукописи изменила строки: “Сухой и жестокий, как в море пожар” (что, мол, за ерунда, какой это в море может быть пожар)...»

То есть как это — какой? Пожар на корабле — среди безлюдного моря, где, при всем обилии воды, не поможет никто! Символ беспомощности! Средоточие обреченности!

«...Изменила... на безликое: “А мне одинокий отпущен дар, такой одинокий отпущен дар”. Когда Рассадин мне возвращал рукопись, то спросил:

— Инка, а чего ты вдруг зачеркнула самую замечательную строку в стихотворении и вместо нее карандашом написала какую-то хреновину?

Я смутилась:

— Да вот Семен Израилевич настоял на таком варианте.

— Семен Израилевич, вы что, пошутили? — обернулся Рассадин к Липкину, которого более чем уважал как поэта и не знал, как выйти из положения из-за “хреновины”.

Ни один критик на свете не принес мне такой пользы, как это, сам того не зная, сделал Рассадин. С тех пор я уже слепо не принимала любое замечание Липкина, да и он мне их стал делать осмотрительнее. Короче, в том, что я стала лучше писать, заслуга Липкина, а в том, что я не лишилась самостоятельности, — заслуга Рассадина. Спасибо им обоим».

Вряд ли есть необходимость объяснять, что на моем — судьбоносном, видите ли! — месте мог оказаться кто угодно. И по какому угодно поводу. (Назрело!) Так что оправдываться в цитировании якобы лестных для меня слов не буду. Тут интересно — единственно интересно — следующее. При той общности, которую образует российская поэтическая традиция, — а уж сугубо личный, не только эстетически-нравственный, но даже семейный союз есть ее концентрация, — предполагается не только разногласие индивидуальностей, но даже их бунт друг против друга.

То, что этот бунт происходит в узких, почти домашних пределах, тем он выразительнее!

Но он постоянен и неизбежен. Постоянен в своей неизбежности.

...Среди записей Валерия Брюсова есть такая — забавная: «NN спросил меня однажды:

— В. Я., что значит “вопинсоманий”?

— Как? что?

— Что значит “вопинсоманий”?

— Откуда вы взяли это слово?

— Из ваших стихов.

— Что вы говорите? В моих стихах нет ничего подобного.

Оказалось, что в первом издании “Urbi et orbi” в стихотворении “Лесная дева” есть опечатка...

Дыша в бреду огнем вопинсоманий.

...До сих пор, — говорит Брюсов, — я, со стыдом и горем, вспоминаю эту опечатку. Неужели меня считали таким “декадентом”, который способен сочинять какие-то безобразные “вопинсомании”?»

Выходит, что да — считали, но дело не только в репутации поэта. Дело и в послушности читателя, который всего себя передоверил своему кумиру — и собственный вкус, и собственный здравый смысл.

«...А можно ли жить без себя?» (к случаю, но не зря вспомнившийся здравомысл Наум Коржавин).

Молодой Семен Липкин когда-то выступил непонятливо-непокорным читателем обожаемого им Мандельштама.

Он вспоминает, как озадачился, прочитавши о супруге Одиссея: «...Не Елена, другая, — как долго она вышивала!» Но ведь штука в том, рассудил юный неофит, что у Гомера Пенелопа не вышивает, а ткёт, тайком распуская сотканное, — попробуйте незаметно распустить вышивку!

«Мандельштам рассердился, губы у него затряслись:

— Он не только глух, он глуп, — крикнул он Надежде Яковлевне.

Я эту историю, — продолжает Липкин, — рассказал через много лет Ахматовой, и она стала на мою сторону: “В ваших словах был резон. Он не хотел исправить из упрямства”.

Но так ли это, думаю я теперь. Поэтика Мандельштама жидилась на тогда мне неизвестных, да и сейчас не всегда ясных мне основаниях».

Что Мандельштам! А поэтика близкой Липкину и очень, очень ему обязанной в своем становлении как поэт Инны Лиснянской?..

Что касается любимого Мандельштама, то, ставши менее наивной и подчеркнута деликатной («мне... мне...»), «непонятливость», а можно сказать и прямей — отчуж-

денность, утвердилась. Оставшись любимым поэтом, Мандельштам, особенно поздний, остался для Липкина олицетворением той поэзии, — нет, не так, той поэтики, — которая ему самому противопоказана решительно.

Понятно, не как читателю. Как стихотворцу.

Широта культурных привязанностей, естественная протечность мастера перевода вкупе с той особенностью стихов Липкина, что религия (вернее сказать, религии: иудеист по вере, тем не менее влюбленный в Христа, видящий истину и в буддизме, и в исламе — как говорится, далее везде), ее (их) понятия и символы не сводятся к обычным метафорам и тем более модному антуражу, а стало быть, в силу этого предполагают ирреальность, — словом, все это порою даже мешает понять, до какой степени Липкину чужды «вопинсомании» всякого, даже гениального рода и ранга.

(Опять и опять: вплоть до того, что причудились в стихах любимой женщины и близкого поэта.)

Тропою концентрационной,
Где ночь бессонна, как тюрьма,
Трубой канализационной,
Среди помоев и дерьма,

По всем немецким и советским,
И польским, и иным путям,
По всем печам, по всем мертвецким,
По всем страстям, по всем смертям, —

Я шел. И грозен и духовен
Впервые Бог открылся мне,
Пылая пламенем газобен
В неопалимой купине.

Вот то, что кажется мне наиболее характерным у Липкина, самым «липкинским» — по лексике, по интонации, по их, я бы сказал, отчетливости.

В ней, в отчетливости, противостоящей любой импрессионистичности, запечатлено совершенно определен-

ное, чурающееся двусмысленности духовное усилие. Стремление не только почувствовать, эмоционально обжить мир, — это само собой, это общее, — но все в нем называть поименно. Испытать истинность чувственного опыта вмешательством интеллекта, к чему стихотворцы, так дорожащие непосредственностью, обычно относятся с опаской (хрестоматийное «...Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата», — это утешение, невзначай подброшенное умнейшим из русских поэтов своим малоумным собратьям).

С этой точки зрения поэзия Липкина вызывающе, *опасно* умна.

Слово «опасно» может показаться излишним — ведь говорим как-никак о том роде искусства, которое по изначальной своей природе есть искусство называния:

Работа была для Адама трудна;
Явлениям и тварям давал имена.

Сквозь темные листья просеялся день,
Подумал Адам и сказал: — Это тень.

Услышал он леса воинственный гнев.
Подумал Адам и сказал: — Это лев.

Не глядя, глядела жена в небосклон.
Подумал Адам и сказал: — Это сон.

И так далее. Это из старых стихов Липкина, где, к слову сказать, поразительны и характерны, вернее, характеристичны для него (о чем позже) дата и место их, таких, сочинения: «1943. Сталинград». Где, что тем более к слову, Липкин, тонувший на Балтике, выходивший из окружения вместе с калмыцкой кавалерией, также побывал не по журналистской командировке...

Но то, что по видимости так просто дается праотцу Адаму в стихотворении-притче, для самого поэта может быть мучительно трудно:

Я сижу на ступеньках
Деревянного дома,
Между мною и смертью —
Пустячок, идиома.

Пустячок, идиома —
То ли тень водоема,
То ли давняя дрема,
То ли память погрома.

«То ли... то ли...» — нет, значит, не поддается «пустячок» определению, не дается; на то, впрочем, и идиома, то, что не переводится (у опытнейшего, у великого, в чем я уверен, переводчика великой поэзии Востока!). В данном случае — на язык внятного смысла, избранный поэзией и поэтикой Липкина.

Потому ли, что речь о смерти? Ведь и кудесник метафор Олеша как-то говорил молодому приятелю: дескать, все на свете подвластно его умению «давать имена», но вот подступает смерть — и: «Понимаешь, Мишка, я не могу ее назвать!»

Да и в том давнишнем, «сталинградском» стихотворении было в финале:

— Зачем это нужно, — вздыхает жена, —
Явленьям и тварям давать имена?

Мне страшно, когда именуют предмет! —
Адам ничего не промолвил в ответ...

...Всеобщая ночь приближалась к садам.
«Вот смерть», — не сказал, а подумал Адам.

И только подумал, едва произнес,
Над Авелем Каин топор свой занес.

А все-таки лирик, сосредоточенный на собственных переживаниях, на своей судьбе, делает, ну хоть пытается

делать то, от чего, казалось, не только боязливая Ева предостерегла неосторожного Адама, но и сам поэт — самого себя. Хочет перевести «идиому», расшифровать ее, развинтить, сделать доступной мозгу и языку:

В этом странном понятье
Сочетаются травы,
И летающей братьи
Золотые октавы,

Белый камень безликий
Трансформаторной будки
Там, где кровь земляники
Потемнела за сутки.

И беды с тишиною
Шепоток за стеною
Между смертью и мною,
Между смертью и мною.

Нет! Не перевел. Не назвал. Не вышло. И, коли угодно, в этом особая, индивидуальная, характеризующая его драма поэта Липкина. Драма, которая и делает поэта поэтом; по крайней мере, как повелось, русского поэта. Поэта в России.

Тут дело не в проклятии ремесла; не во вздохе Блока, который могли б разделить — и, конечно, чаще разделяют те, для кого это не по чину, не по таланту, — многие: «...Я стихотворец, человек, называющий все по имени (! — *Ст. Р.*), отнимающий аромат у живого цветка». И даже не в том, что любое слово коснеет перед смертью.

Все это — общая драма. И человека искусства, и того человека, который живет себе и живет, с искусством не соприкасаясь. Драма человека вообще, в том числе — и, может быть, прежде всего — людей, объединившихся, дабы стать... Кем? Чем? Тем, что мы называем словом «народ»? Или тем, что не более чем племя?

«Вождь и племя» — назвал Липкин цикл своих поэм, который считал главным делом собственной жизни. (А уж лучшая, центральная из поэм, «Техник-интендант», над строками которой плакала Ахматова, без сомнения, вершинное липкинское создание.)

Не посягая на авторскую волю, скажу, однако: тема и этого поэзного цикла, и многих лирических стихотворений — *вождь, племя и человек*, причем я бы сделал ударение на двух последних словах.

* * *

В прозаической повести «Декада» речь, в частности, о писателе-гушане Хакиме Азадаеве (Гушано-Тавлария — такую страну, ставшую советской республикой, придумал, то есть, конечно, полупридумал Липкин, заодно создав-воссоздав ее историю и мифологию), которого немолчаливый случай свел лицом к лицу с наиглавнейшим вождем.

«Ни разу, — пишет Липкин, — Чека не тронула Хакима Азадаева, и вместе с тем он жил в постоянном страхе перед властью. Этот страх странно слился с благодарностью к власти, простившей его и хорошо кормившей его...» — шутка сказать, бывшего муллу и, по-нынешнему выражаясь, сепаратиста.

Хотя — что ж странного в этом слиянии?

Так и должно быть перед непроницаемым лицом абсолютной власти, не связанной никаким моральным и юридическим законом. Здесь благодарность тем сильнее, чем сильнее страх: еще бы, *такая власть* — и на тебе, не убивает. Даже кормит! Ее и не полюбить-то нельзя — самым искренним позывом смертельно дрожащего тела; во всяком случае, трудно противостоять своей извращенной любви к ее, власти, неотразимому обаянию. Обаянию абсолютного воплощения зла, Воланда, тайну которого (имею в виду — обаяния), кажется, толком не объяснил никто из писавших о Булгакове. Обаянию не столь совершенного воплощения, Сталина, который, сравнительно

с Воландом, мелкая уголовная сязка, но тем изощреннее в своем понимании слабых мест человеческой — обычной — натуры.

Но — цитирую повесть, эпизод самого пика «декады», банкета в Кремле:

«— Я поднимаю тост, — начал не очень грамотно вождь (в самом деле, поднимают не тост, а бокал. — *Ст. Р.*), — за гушанскую интеллигенцию. Ни для кого не являются секретом заслуги гушанской интеллигенции в прошлом... Именно в ту далекую эпоху сложились знаменитые во всем мире гушанские сказания...

И вдруг, когда Бодорский (к слову: персонаж “Декады”, по беллетристическим законам склеенный из двух поэтов, они же переводчики, самого Липкина и Арсения Тарковского. — *Ст. Р.*) тихо переводил Хакиму Азадаеву слова Сталина, случилось нечто невероятное: Хаким Азадаев прервал речь вождя. Он встал и крикнул:

— ...Бирав, бирав! (Браво, браво!) Литературоведения умерла! Да здравствует наша отец товарищ Сталин! Нам не нужна свет ламп с потолка, у нас есть Сталин, он наш свет!

Звериные лапы с удесятеренной свирепостью сжали кисти писателя, быстрым рывком прикрепили его к столу, но произошло такое, чего синие (костюмы. — *Ст. Р.*) не могли предвидеть. Сталин встал»...

Далее — пересказываю: встав, прошествовал с рюмочкой к столу «Азадаева», — сейчас поясню, откуда взялись кавычки, — спросил, как фамилия, не псевдоним, а настоящая, родовая, и так заключил свой ошеломляющий трюк:

«— Джугашвили, будем знакомы».

Тем более — к слову: «все это было, было, было». Только на месте полувывмышленного Бодорского сидел сам молодой переводчик Липкин, на месте вымышленного представителя вымышленного гушанского племени — классик таджикской литературы Садриддин Айни, а смысл эпизода, вернее, его неожиданной кульминации, был в следующем.

Долгие годы Айни положил на то, чтобы вернуть Фирдоуси с его гениальным эпосом «Шах-Наме» (одним из

переводчиков которого, кстати, станет именно Липкин) персоязычным таджикам. А советские востоковеды с их классово-конъюнктурным чутьем спихивали сомнительного поэта эпохи феодализма за кордон, к персам. И вот вдруг Сталин *поднимает* свой тост, объявляя — с чего бы? Никому не известно! — что Фирдоуси не кто иной, как великий поэт Таджикистана; обезумевший от счастья Айни возглашает свое «бирав» и пророчит смерть не «литературоведению», правда, а «востоковедению»...

Так или иначе — или тем более — балаган. Водевиль провинциального сорта на главных подмостках страны.

Оба, писатель и вождь, выглядят как шуты гороховые. Один, Азадаев (Айни!), словно бы жалок и раболепен, другой раскрепощенно, стало быть, повторю, обаятельно подыгрывает всеочевидному шутовству первого. Хотя на деле, пожалуй, наоборот. Старый гушан (таджик!) поглощен одним: вождь, сам не сознавая того, сокрушил подхалимов-невежд, объявлявших драгоценное древнее слово феодальным отжитком. «Сам Сталин, движущий семь планет мира, Каусар — райский источник мудрости и знания, утвердил, освятил своим нерушимым, подобно Каабе, словом важность гушанских сказаний, их право на первородство». А благодарность, вылившаяся в нечаянно шутовскую и осознанно льстивую форму, да бог с ней! Что все это в сравнении с подобным благодеянием?

В поведении подданного, раба есть все-таки смысл. Коли угодно, даже высший...

А Сталин? Что значит его поступок?

Липкин выскажет в «Декаде» предположения, какова была — и была ли — логика в поведении тирана, но, по-моему, тут любой вариант ненадежен. Мысль, пытающаяся постичь абсурд, бессильна как раз потому, что — мысль, дитя разума.

«Человек-загадка», — скажет липкинский друг Василий Гроссман о Шолохове, пытаюсь понять, как он, такой, превратившийся в то, во что превратился, оказался способен сочинить великую книгу, а сам Шолохов возьмет да и опровергнет почтительную версию собственной зага-

дочности. Напишет Твардовскому, который послал ему — для поддержки — рукопись гроссмановского романа «За правое дело»: «Кому вы поручили писать о Сталинграде? В своем ли вы уме?»

Поручили... Цитирую на сей раз воспоминания Липкина «Жизнь и судьба Василия Гроссмана», и вот уж поистине не трагедия, перешедшая в фарс, а фарс, обернувшийся драмой: художник, сменявший свою художническую, одну из немногих законных, естественных, иерархию на строевой ранжир власти; художник, перенявший логику, доступную властелину, но которая не должна быть доступной ему, художнику...

Нет. Тут граница обязана быть на замке. «Поэзия должна быть глуповата» — сравнительно с таким умом.

Абсурд непобедим. Звучит, понимаю, пессимистично, но в этом есть и свой оптимизм.

Да, навстречу абсурду идут — кто со страху, как тот же Хаким Азадаев, кто с веселой и, не хочется выговаривать, опять-таки обаятельной страстью лизоблюда, как герой той же повести Мансур, чей прототип настолько просвечивает, что не испытываешь даже соблазна на него намекать. Мало того. Духовный — уж никак, никак не физический — полудвойник автора Миша Лоренц («Записки жильца», лучшая, я полагаю, проза Липкина, если не считать попросту выдающейся, мемуарной), вспоминая свою жизнь, приходит — правда, в минуту катастрофическую — к мысли о поражении перед Абсурдом.

Притом о поражении постыдном:

«...Разве, если разобраться, не унижительным, ничтожным было его поведение на Мавританской? (В одесском отделении советской тайной полиции. — Ст. Р.) Он не предал своих друзей, но, в сущности, отрекся от них, от себя — для того, чтобы... подписали ему пропуск на выход. Какой пропуск? Какой выход? Из “третьего отделения” в камеру объемом в одну шестую планеты? Он выдвинулся в армии, служа переводчиком при допросе пленных... Основой его повышения было горе других, горе зверей, и зверей особенных, зверей-рабов. Рабы убивали

рабов, рабы предавали рабов, рабами были и рядовые, и генералы, и сам он стал любимым рабом генерала-раба...»

Пароксизм отчаяния хочется умирить сентенцией гениального поэта: мол, «поражение от победы ты сам не должен отличать», и, дескать, само это неразличение есть признак сохраненной души. Неумершей совести. Однако не станет ли это чересчур легковерным, поспешным утешением?

Мукой подобных сомнений, мне кажется, переполнена проза, как, разумеется, и поэзия Липкина. Именно *персе*... — из нее высовываются, торчат, не умея и, главное, не желая драпироваться так называемой художественной тканью, любимые мысли автора.

Если любимой можно назвать — боль.

Поскольку не только проза или поэмы Липкина, для которых это естественнее, но и его лирика по-своему — и несомненно — эпична, то есть, попросту, по-обывательно говоря, предполагает некую всеобщность смысла и смыслов, такова же, конечно, и боль.

Я был...

Всего лишь «я»?!

Я был остывшею золой,
Без мысли, облика и речи,
Но вышел я на путь земной
Из чрева матери — из печи.

Еще и жизни не поняв
И прежней смерти не оплавав,
Я шел среди баварских трав
И обезлюдевших барakov.

Неспешно в сумерках текли
«Фольксвагены» и «Мерседесы»,
А я шептал: «Меня сожгли.
Как мне добраться до Одессы?»

Не станет ли шокирующим диссонансом, если сведу это стихотворение, из тех, что, по слову Бродского (считавшего лестным для себя быть составителем «тамиздатского» сборника Липкина), написаны «не на злобу дня, а на ужас дня», — в общем, если вспомню совсем другое? Из прозы. Из «Декады».

Там зла и смешна (чем смешнее, тем злей) сцена покаяния талантливого подонка, помянутого Мансура (еще раз отмечу: взятая, как говорится, «из жизни»). Покаяния — того, что словно бы трудно поддается опошлению. А меж тем...

Мансур, отступившийся на гребне стихотворческого успеха от кумира собственного народа имама Шамиля, хуже того, обозвавший его в холуйских стихах тавларским волком и чеченской змеей (соблюдая жанр этой книги, удерживаюсь от подлинных реалий), — понимай, то есть: перебросивший своего национального героя в чужой стан и навесивший на ссыльных, сосланных Сталиным, как бы еще одну историческую вину, способную подтвердить вынесенный им сталинский приговор, — короче, этот Мансур приговорен или к смерти. Спасение — в покаянии, согласно обряду которого надо ползти на коленях две-три каменистых горских версты, пасть к ногам старейшин мстящего рода и, говоря словами русской пословицы, «ноги мыть и юшку пить». «Юшка», естественно, — грязная вода, оставшаяся при омовении ног.

И Мансур ползет... Но где? В коридоре московской элитной гостиницы. По ковровой дорожке. Куда ползет? В свой депутатский «люкс», где, предвещая неизбежность хэппи-энда по-социалистически, накрыт стол с коньяком и пайковой закуской, а мстители-старцы поджидают его, опустивши босые ноги в ванну...

Гротеск? Гиньоль? Да, не в ущерб ни художественности, ни «первой реальности» («все это было, было, было...»). Нам в СССР никогда не был надобен «ихний» Кафка, нам всегда хватало нашенского Зоценко...

История с «покаянием» Мансура — фарс? (Даром что я не совсем скрыл: дело было в «первой реальности».)

В любом случае — скорей, трагифарс. Ибо тут и действительная самозащитность обычая, — ведь в издевательстве над традицией участвует не только веселый циник Мансур, участвуют и старики, посильно пытающиеся исполнить и засвидетельствовать обряд покаяния, — и...

И — какая страшная, фарсовая, трагифарсовая, трагическая подмена!

Ее предел и венец — бесконечная уверенность особиста Обносова из поэмы «Техник-интендант».

Тот, услышав от командира-кавалериста оскорбительное сомнение в его, Обносова, необходимости («...Нужен ты в армии, что скрывать, как седлу переменный ток»), истинно потрясен несправедливостью:

— Седлу — переменный ток... Что вы без меня?
Труссы, изменники Родины, дезертиры.
...А в моем-то сейфе — знамя дивизии,
Круглая печать, товарищ майор.
Со мной вы кто? Военная часть.
А кто без меня? Горько слушать,
Не заслужил, товарищ майор.

И он, Обносов, прав своей чудовищной правотой, определенной не им, мелкой сошкой; прав правотой, согласно которой без него и без той власти, что уполномочила его, их стать новой корневой системой, пронизавшей все и вся, люди — не люди, а трусы, изменники, дезертиры; страна — не страна, народ — не народ. А нечто или ничто. Объяснить ли — тем паче сегодня, — что это с его стороны не пу-стозвонная похвальба, как, допустим, и прежние лозунги типа «Партия — ум, честь и совесть эпохи», как бы мы над ними и раньше не изгалялись, не были ни бессмысленны, ни бесцельны, ни безрезультативны? Потому что внушали — и внушили-таки! — людям, как те беспомощны, неразумны, нетверды в представлениях о тех же чести и совести, оставаясь одни. Просто людьми. Только людьми.

Да ведь и у самого Липкина, смолоду, можно сказать, с детства трезвого, свободного от множества распростра-

ненных иллюзий, возникло в войну откровение. Озарение (вновь — «Техник-интендант»):

И вот что странно: именно тогда,
Когда ты увидел эту землю без власти...

Напомню: землю, вдруг оказавшуюся между теми, кто олицетворен, в частности, особистом, и немцами, первым делом уничтожившими бы за одно лишь еврейство «техника-интенданта».

Тем не менее — или как раз потому:

...Именно тогда,
Когда ты ее видел только по ночам,
Только по беззвездным, страшным, первобытным ночам,
Именно тогда,
Когда многолетняя покорность людей
Грозно сменилась темной враждебностью, —
Именно тогда ты впервые почувствовал,
Что эта земля — Россия,
И что ты — Россия,
И что ты без России — ничто,
И какое-то безумное, хмельное, обреченное на гибель,
Обрученное со смертью счастье свободы
Проникало в твое существо...

«Земля без власти», просто земля, вечная, сама по себе; Россия, никем и ничем не подмененная, оставшаяся — на короткий срок — без клейма принадлежности, которое кладет на сторону очередной (очередной, преходящий!) государственный строй, — вот они, корни, которые, обнажившись в час беды, доказали, что существуют. Что не вовсе еще уничтожены. И в горе одарили «счастьем свободы»...

Предположу с незначительным риском ошибиться: именно боль, с которой Липкин воспринимал утрату или хоть полуутрату нами языка предков — как результат утраты корней, — заставило его все в той же «Декаде» с упор-

ством палеонтолога воссоздавать разрушенное, умирающее. Даже — отстраивать несуществовавшее, никогда не бывшее — так, он, повторы, создавал мифологию целого гушанского народа (не сказать чтобы «из ничего» — в основе было капитальное знание фольклора, религий и языков); так — придумывал историю и географию тавларов и гушанов. Тоже не из пустоты, с осязаемой материальностью ощущая слова, слоги и звуки: «О, как много важно, значительного в этом коротком “гу”, которым начинаются и Гугирд и Гуниб — родина Шамиля, и гушаны — название народа. (Народ, город, которых нет и не было, и знаменитое село, которое было и есть. — Ст. Р.) Может быть, нам кое-что объяснит то, что загадочное “гу” — одно из самых древних земных слов, оно слышится в персидском “гушт” — мясо, в русском “говядина”, и не только то, что человек ест, но и то, что он испражняет, содержит в себе этот древний звук. Это место, которое топчут быки, когда молотят хлеб, начинается звуком “гу” — гумно. А на санскрите “гу” — бык. Гугирд (напоминаю: город придуманный... Или полупридуманый? — Ст. Р.) — город быков? Или поэтичнее — город туров?»

Не упражнения языковеда, наподобие «глокой кузды». Не амбиции языкотворца. Нет. Снова скажу: энергия воссоздания; противостояние «растленью языка» (слова из стихов Липкина); чутье поэта, для кого слово — материально; вера верующего, который не забывал: «И в Евангелии от Иоанна сказано, что слово это — Бог». (Кто вдруг запомнил — из Гумилева.) А «когда люди познают Бога, — тут цитирую вновь “Декаду” и, цитируя, добавляю для атеистов: и обретают свое Слово, — они становятся народом».

* * *

«Должен сказать, — писал Страхову Лев Николаевич Толстой 26 мая 1881 года, — что в последнее время слово это (народ. — Ст. Р.) стало мне так же отвратительно, как слова: церковь, культура, прогресс и т. п.»...

Прямо скажем: широкий выбор — или, наоборот, его нету вовсе?

«Что такое народ, народность, народное мировоззрение? Это ничто иное, как мое мнение с прибавлением моего предположения о том, что это мое мнение разделяется большинством русских людей».

Уже Толстой, в пору куда меньшего, как по крайней мере кажется нынче, разгульного пустословия, и тот раздражен; а сегодня или хотя бы вчера, когда слова и понятия перестали ассоциироваться хоть с каким-то сущностным смыслом? Так что же не помешало Липкипу — после этих-то или подобных им инвектив — взять на себя смелость и обстоятельно высказаться, что есть народ? *Народ*, а не род, не племя, не общность, хотя бы и тесно связанная кровным законом. («Мы одной крови...» — не раз по-киплинговски говорят в «Декаде» друг другу горцы, напоминающая о долге верности, единения, братства)...

Отчего в «Технике-интенданте» этот клич, эта клятва будут доступны не кому-нибудь, а чему-нибудь — бездушному, бездуховному — и ради чего? Так, «лирическому герою» поэмы (прошу прощения за термин, лучше, точнее которого пока ничто не придумано, — не «автору» же, даже при явной автобиографической идентификации), выбирающемуся к своим из немецкого окружения (вот это уж точно как автор, Семен Израилевич Липкин), померещится, будто песчинка с песчинкой вступают в заговор против него. Заключают родовой договор:

«Мы одной крови — я и ты,
А все иное — не я и не ты,
Не нашей крови...
Задушим все, растущее на земле...
Пусть останется только то,
Что я и ты, —
Песок, песок!»

Отчего так? Ведь то же словосочетание встретим — и не единожды — как синоним нерушимости братства во-

преки разъединению, страху; когда, например, в высокогорном ауле Куруш («Декада») соседи безбоязненно, даже восторженно чувствуют воротившегося соседа-зека. Все они «одного рода, одной крови, а, по их понятиям, общность рода выше государства, важное государства, прочнее государства...»

«Выше... важнее... прочнее...» — то есть в данном-то случае справедливее, человечнее. И что может быть лучше?

Но нет. Потому что общность крови, равняющей не только вчерашнего заключенного с теми, кто не нюхал тюрьмы, но и, скажем, честного человека с разбойником и убийцей (о, Господи, нынче мог бы добавить: с террористом, с басаевцем, но не стану, предпочитая границы того материала, о котором пишу, а если там и тогда было провидение, так не мое, достающееся мне спроста); общность, для которой личные свойства сочлена, хоть и важны, однако второстепенны сравнительно с тем, что он — это «я или ты», уже по одной этой причине предпочтительнее тому, кто «не я и не ты»... Словом, такая общность обладает весьма ограниченной нравственной стойкостью.

Между прочим, цитата, которую я выхватил из «Техника-интенданта», там же, в поэме, продолжена или, скорей, опровергнута. Люди — люди, а не песчинки — идут сквозь то, что сговорилось их задушить, к подобным себе «не потому, что вы одной крови, а потому, что вы одной любви».

Два нераздельно рифмующихся понятия, «кровь» и «любовь», обнаруживают противостояние. Кровная связь — безличностна. Она объединяет единокровных помимо добра и зла, считая себя превыше их, над ними. Любовь, объединяя, тем не менее личностна, ибо — избирательна. По своим иррациональным законам, но — избирательна. Оттого связь, скрепленная ею... Уж не знаю. Прочнее? К сожалению, нет. Но — истиннее.

Станислав Бодорский, этот полудвойник или четвертьдвойник автора «Декады», размышляет — тут уже без сомнения, вместе с автором, — о сущности кровной

связи. Хочет понять, отчего поэт Мансур и его выбившиеся, как он, в большие советские люди односельчане, казалось, еще вчера были готовы все отдать друг другу, брат брату, сосед соседу, выручить, приютить, спасти, а ныне, состязаясь в честолюбии и в борьбе за власть, — уже на ножах. Ведь как будто по-прежнему «неразрывна их племенная, родовая связь».

Впрочем, и раньше, когда (все та же «Декада») арестованный фронтовик, геройский тавлар, в последней, но еще твердой надежде скажет другу-энкаведешнику: «Темир, мы одной крови», то заклинание, согласно автору «Книги джунглей», внятное и зверью, не остановит того, наоборот, приведет в исступление (а, за собой меня тянешь, падла?), и друг-брат-сосед будет зверски избит. Ему даже сломают раненую, едва сросшуюся ногу.

Замечу, немного опережая свою же мысль и оттого, может быть, удивив кого-то неожиданной ассоциацией: это как в блатном, воровском мире, который горд своим кодексом, разумеется, действующим строго внутри того круга, что есть «я и ты», и вовсе не распространяющимся на тех, кто «не я и не ты», на фрайеров. «Любая кровавая подлость в отношении фрайера, — утверждает Варлам Шаламов, написавший, можно сказать, социологическое исследование “жюльнической крови”, — оправдана и освящена законами блатного мира».

Однако вернусь к размышлениям Бодорского-Липкина (тут они в едином лице) о существовании «племенной, родовой связи»:

«Такая связь, как и связь в среде партийно-государственной верхушки восточных республик, имеет в своей основе кровь, а не любовь. Сталин ни с одним существом никогда не был связан любовью. Даже с матерью...»

Коли уж сам Сталин, верховный владыка, то, выходит, не только «восточных республик»? Конечно. Именно «кровное», «родовое» сознание распространилось далеко за пределы Востока, став результатом новоотрощенных корней, которые заменяли собою корни традиционные, древние, без кавычек (!) кровные и родовые.

В нашумевших в перестроечные времена, а ныне, вероятно, забытых (по причине *обыкновенности*, хоть и жуткой, того трагифарса, что там изображен) мемуарах Артура Лондона, чешского мининдельца, осужденного по делу Рудольфа Сланского, приведено позднее самооправдание его жены Лиз: «По мере того, как мне переводили материалы процесса... я все сильнее сомневалась в твоей виновности, но тем больше старалась держаться линии партии... Я боялась, что любовь к тебе ослепляет меня. Мне казалось невозможным, чтобы я была права, а вся партия не права».

Любовь, говорят, слепа? О нет. Ослепляет — «кровь», жупническая, по Шаламову, партийная, по Лиз Лондон, но и «племенная, родовая».

«Народ — как человек...» — мельком сказано в липкинской поэме «Тбилиси в апреле 1956 года». Да. Путь народа к духовному самосознанию схож с путем человеческой особи, становящейся тем, что мы называем «личностью»: обретающей Бога в душе или Слово, способное душу выразить. Так или иначе — сознание собственного достоинства. Своего отдельного места во всечеловеческом единении.

Народ не повязан внутри себя никакими строгими обязательствами, в чем по видимости проигрывает роду. Он не может и состоять сплошь из личностей, из тех, кто достиг самосознания, — зато его, народную душу, его, народный характер, его, народное предназначение может выразить и назвать личность (для рода — нечто второстепенное). Индивидуальность, внутреннее содержание которой неизмеримо шире, всечеловечней, если угодно, и противоречивей того, что способно вписаться в кодекс законов рода.

Оттого — простите банальность напоминания — мы с вами суть нация Пушкина и Достоевского. Немцы — Бетховена и Гете. Французы — Бальзака. Англичане — Шекспира...

Обретенье народом личностного сознания способно выглядеть не соборностью, а своего рода размежеванием.

Так оно, впрочем, и есть, но размежевываются не столько люди с людьми, хотя как же без этого, вплоть до несчастных гражданских войн, не социальные группы, не «классы», а Зло и Добро. Различие между которыми может полустираться в только лишь кровном, тесном, племенном единении — ради племени, ради крови, не ради любви. Это размежевание Зла и Добра — путь от рода к народу. Путь духовного совершенствования.

Беда, что он обратим. Даже и для народа, не говоря уж о человеке, и тут снова — опасная, щекотливая ассоциация с исследованием Шаламова.

Сказав, что подлость относительно фрайера не противоречит кодексу «жюльнической крови», он добавляет: дескать, «в отношении к своим товарищам вор, казалось бы, должен быть честен. К этому зовут его блатные скрижали...» — но это лишь до того момента, когда дележка доступных благ начнется, за неимением неогранных фрайеров, в своей среде. «Грозная поговорка “умри ты сегодня, а я завтра” начинает повторяться во всей своей кровавой реальности». И если, скажем, донос лагерному начальству на «неединокровного», на «политика» вообще, говорит Шаламов, почитается доблестью, то при нужде или хотя бы соблазне доносят и на своих...

Начав размышлять о непрочности кровной связи, а затем о неотвязном для нашего сознания Сталине, убивавшем людей, которых не ненавидел, скорее, был к ним благосклонен, например, Кирова, резонер «Декады» Бодорский приходит к выводу: «Сталин убивал человека, потому что ему было необходимо уничтожить действия, характер, связи человека, а не самого человека. Поэтому Сталин никогда не считал себя убийцей»...

Прерву цитату, заметив: опять-таки — как законный вор, как блатной! Ибо может ли тот сознавать греховность пролитой крови, если он установил для себя совершенно иные, чем в окружающем мире, правила? «Мне говорят, что я подлец. Хорошо, я — подлец. (Вновь — шаламовская социология. — Ст. Р.) Я подлец, и мерзавец,

и убийца. Но что из этого? Я не живу вашей жизнью, у меня жизнь своя, у нее другие законы, другие интересы, другая честность!" — так говорит блатарь».

«Хорошо, я подлец. ...Но...» — следовательно, в своем сознании не подлец, не убийца, а свободный от общечеловеческой морали человек (в точности как Гитлер или Сталин), и такая свобода всегда для кого-нибудь — тем паче для самых широких масс — загадочна. И обаятельна. Оттого так романтизирован «блатной», о чем с печалью или, скорее, яростью говорил тот же Варлам Шаламов; романтизирован не одним, допустим, нестерпимо советским Николаем Погодиным, в «Аристократах» словно взявшим подряд на приукрашивание «социально близких», но и свободным от конъюнктурной прагматики горьковским «Челкашом» и «Одесскими рассказами» Бабеля. А уж что говорить о романтизации Сталина, каковая вершилась не усилиями одной пропаганды, но и людским неумением объяснить его сверх- и вне-человеческую, вневременную, «блатную» свободу иначе, как непостижимостью, непредсказуемостью гения.

(« — Джугашвили, будем знакомы».

И: «Бирав, бирав!»...)

Но цитирую Бодорского-Липкина дальше:

«Его неслыханная подозрительность была обычной подозрительностью племени, рода, колена — в другом племени, роде, колене всегда таится опасность! Но постепенно получалось так, что он один стал целым племенем, а все, что не он...»

Вспомним: «...А все иное — не я и не ты, не нашей крови...» Потому: «задушим!»

«...Все, что не он, было племенем чужим, враждебным, коварным, даже грузины, которых он убивал с еще большей свирепостью, чем других, потому что они лучше его понимали...»

Это тот самый путь особи, в данном и частном случае — Сталина, к нравственному и личному «растлению», самоуничтожению. Так же, как его политика репрессий по отношению к целым народам (в чем до сих ищут ка-

кую-никакую, хоть каннибальскую, но все-таки логику, в то время как здесь все алогично, потому что у расчеловечивания, у обезчеловечивания, у распада логики быть не может), вела и привела к самоуничтожению сталинской, сталинистской империи...

Может быть, как раз тут самая пора вспомнить «Золу», стихотворение, невзначай, вроде бы незаконно вторгшееся в разговор, прямо его не касающийся?

Пожалуй, пора.

«Народ — как человек...» Но и человек — как народ. «Я был остывшею золой...» — кто, лишь конкретный еврей-одессит Семен Израилевич Липкин, слава богу, этой-то доли по случаю избежавший? (Ждавший, допускавший, даже своими поступками торопивший другую: «Неужели вот так же я лягу — пепел осени, лагерный сор?») Нет, он, я, мы все, народ и народы, существующие, как выражались предки, целокупно.

Вне этого для Липкина нет смысла в жизни и в работе, которую наиболее самоуважительные почтительно именуют «творчеством».

«Без меня народ неполный», — устами своего персонажа сказал, а уж мы его зацитировали до дыр, до утраты реального смысла, Андрей Платонов. Всего лишь «неполный», можно понять — все равно народ, не меньше того. Так оно, по-видимому, и есть. Но что касается Липкина, он-то много категоричнее. Он не мог бы сказать даже: человечество, мол, неполно без такого-то народа.

Какое — «неполно»? Его, человечества, в этом случае нет или по крайней мере не будет:

Поголовная смерть одного, даже малого племени
Есть бесславный конец всего человечества!

(«Техник-интендант»)

Что это не метафора, не гипербола, поэт убежден, настаивая: «Человечество быть не сумеет без народа по имени И». Так писал он некогда в стихотворении «Союз», которое породило скандал и «оргвыводы», не в первый

и, увы, не в последний раз отлучившие автора от права публиковаться и даже поминаться в печати. (Что я отчасти испытал на себе, снявши из верстки «Вопросов литературы» свою статью о Баратынском, потому что не захотел поступиться абзацем, где среди прочих вскользь поминался Липкин.) Критики-кумовья — не в свойском, а в гулаговском смысле словечка «кум» — не могли, не хотели, впрочем, прежде всего не могли, а уж потом не хотели поверить, будто речь в самом деле о малой народности, живущей «в азиатском заморье» и носящей имя, равнозвучное с русским соединительным союзом «и». В чем и заключался, возможно, не самый изысканный из каламбуров.

Припоминаю отзывы-окрики, что-то вроде: «Какой это союз имеет в виду Семен Израилевич?.. Читатель-то вправе полагать, что Союз Советских Социалистических Республик. Оказывается, ничего подобного!..» И т. п. Вспоминать — скучно.

* * *

А если бы дали — *тогда*, как говорится, в свое время — напечатать ту же «Золу»? «Техника-интенданта»? «Молдавский язык», о котором позже?.. В ту пору всеобщего (хотя, как видим, нет, не всеобщего) двоемыслия, когда и литературные стукачи шепотом кляли родную советскую власть, им чего-то по их чрезвычайным заслугам не доплатившую, то-то они поразились бы, что кто-то пишет и говорит отчетливо:

...Я шел. И грозен и духовен
Впервые Бог открылся мне,
Пылая пламенем газовен
В неопалимой купине.

Как-никак, 1967-й.

Или: «Я был остывшею золой... Но вышел (отметим: вышел, воскрес, возродился, вопреки невозможному! —

Ст. Р.) я на путь земной из чрева матери — из печи». Кстати сказать, тот же 67-й, беспросветный хотя бы в смысле невозможности опубликовать *главное*.

Неужели мы пропали
Я и ты, мой бедный стих,
Неужели мы попали
В комбинат глухонемых?

Это и вовсе — 1960-й...

Вдумаемся.

Неопалимая купина, символ уж никак не трагический, — куст горящий и не сгорающий, из которого Бог заповедовал Моисею вывести соплеменников к обетованной земле, — эта купина, этот символ не только сопоставлены, но даже соединены, сроднены с пламенем газовой Освенцима и Трешлипки. Отчего сравнение этого пламени с той купиной делает образ страшным в особенности: коли так, то и газовни, что ли, неистощимы?

А в стихотворении «Зола» само чудо воскресения, возрождения, восстания из пепла, обретения «мысли, облика и речи», как их обретает новорожденный младенец, выходящий «из чрева матери», — делает ли все это вновьявленное существо счастливым? Напротив, ибо сознание изначально и навсегда поражено трагедией, трагедиями, свершившимися прежде, до него, за него. Сознание неизлечимо от бывшего и предчувствуемого страдания — и словно бы не желает, не допускает возможности излечения.

Я бы не слишком доверял иным — нечастым — оптимистически-искренним признаниям Липкина; не самóй их искренности, нет.

«В сердце вечная рана, а земля нам желанна», — сказано будет в стихах, посвященных Армении, «годовщине армянского горя» и преодолению горя. Но и тут «вечная рана» памятнее, существеннее «желанности».

Чего тут, однако, нет, это надрыва. Истошности, которая, в сущности, была бы вполне объяснима. Тут — не-

изменная сдержанность, как раз и дающая возможность доискиваться отчетливого, отчетливейшего выражения самой что ни на есть мучительной мысли. Тут — мера, тут — гармония (насколько, напомним, она вообще возможна в постпушкинскую эпоху). Трагизм, трагедийная память, «вечная рана» — способ существования Липкина.

Для него — естественный. Во всяком случае — неизбежный.

Отметим для добросовестности: в его стихах, правда, есть персонаж, который неколебимо и неопровержимо оптимистичен, — вопреки всему, даже (вот драма, так драма) обокравшему его времени:

Столетия, как стадо, шли мимо него,
Но он замечать не хотел их упрямо,
Когда облака обступали его,
Он думал, что это развалины храма.

Такое «думать» в стране разрушенных храмов?..

Однако этот оптимист — камень.

То, что вполне удастся камню, поэту — не удастся. В стихотворении «На Истре» он, чей взгляд упирается в непотребство, в разор, хочет — хочет! — видеть и силою духа видит не то, что в яви и вживе:

И когда на неделе вербной
Звездный свет до земли доходит,
Не гараж со стеной ущербной,
Не пустое село находит, —

а «исчезнувший сад монастырский»; тонкосуконную фабрику, бойкую слободу, самое Приснодеву, словно бы вновь обретающуюся среди монахинь упраздненной, уничтоженной обители... Но чем идеальней, чем вымечтаннее картины былого, там беспощадно реальней «пустое село». Вообще — пустота. Ущербность.

Что делать: Липкин — не из мечтателей, которым удастся создать «вторую реальность», неотличимо преобразившую очертания первой...

Это еще вовсе не похвала именно ему, *такому*, — как не укор поэтам принципиально иного склада; например, тому, кто, хотя бы и по неотразимо схожей судьбе вынужденно завязанного переводчика, только на грани старости мог предъявить читающей публике дар незаурядного оригинального лирика. (Понятно, речь об Арсении Тарковском.) Говорю лишь об истоках индивидуальной липкинской драмы: не удастся, но ведь порою — и часто — так хочется утешиться и утешить!

Но чем настырнее будут нас уговаривать в «Военной песне» радоваться долгожданной победе, тому, что «в лагере пусто. Печи остыли» (печи крематория, разумеется), повторять: «Думать не надо. Плакать нельзя. ...Мы победили. Плакать нельзя», тем очевиднее, что не плакать — невозможно, что, напротив того, перестать страдать — значит стать нелюдью.

«Не надо... нельзя...» — эти заклинания от избыточности страдания; если оно и удерживается в неких границах (вот она, липкинская форма сдержанности), то затем, чтобы явственней пережить и передать:

В полураскрытом чреве вагона —
Детское тельце. Круг патефона.
Видимо, ветер вертит пластинку.
Слушать нет силы. Плакать нельзя.
В лагере смерти печи остыли.
Крутится песня. Мы победили.
Мама, закутай дочку в простынку.
Пой, балалайка, плакать нельзя.

Победа — даже победа! — не застит горя, а обнажает его. Хотя почему «даже»? Именно в наступившей паузе, в тишине смогла, нашла, наконец, время истинно ужаснуться душа...

Более чем известно самобезжалостное стихотворение Ходасевича «Перед зеркалом»: «Я, я, я — что за дикое слово? Неужели вон тот — это я?» И Липкин словно вторит одному из любимейших предшественников — и в самоощущении, и в самооценке, и в самой поэтике отчетливости:

Я ли после двух больниц шагаю
Мокрую, извилистой тропой,
На ходу бессвязное слагаю,
Самому себе теперь чужой?

Это я ли, пятигодовалый?..

Я ли дрался под водою в споре
С драчуном таким же, как и я?..

Я ли смерти, может быть, навстречу
Шел в степной ставропольской ночи?..

Но ответит в финале не по-ходасевичевски, утвердив неразрывность всех своих разновозрастных «я»: «А во мне, со мной мои чужие, я живу, пока они со мной».

Что ж, в самом деле здесь не яростный ужас разрыва между «мною» тогдашним и «мною» нынешним, тот ужас, что охватил в «европейской ночи» Ходасевича, с омерзением вглядывающегося в свое зеркальное отражение: «Разве мама любила такого — желто-серого, полуседого и всезнающего, как змея?» У Липкина, наоборот, постоянство, продолжение, во всяком случае тяга к преодолению разрыва, — однако продолжение и постоянство прежде всего, повторюсь, неутраченной боли. «Вечной раны», даже сопротивляющейся заживлению. Сам историзм мышления и самочувствования, сама духовная преемственность, чем Липкин дорожит едва ли но превыше всего, взрывоопасны, начинены бедою.

Степь шумит, приближаясь к ночлегу,
Загоняя закат за курган,

И тяжелую тащит телегу
Ломовая латынь молдаван.

Слышишь медных глаголов дрожанье?
Это римские речи звучат.
Сотворили-то их каторжане,
А не гордый и грозный сенат.

Отгремел, отблистал Капитолий,
И не стало победных святынь,
Только ветер днестровских раздолий
Ломовую гоняет латынь.

«Ломовая латынь молдаван»... Строчка, связанная-перевязанная этими «л», «м», «в» в почти что осязаемый звукоряд, задерживает, заворачивает — не затем ли (если тут можно говорить о некоем умысле, а не о поэтической интуиции), чтоб подчеркнуть парадоксальность: классическая латынь — и вдруг, нате вам, ломовая? А за этим четко памятный парадокс самой истории, загнавшей по воле вечного города его блатарей в Приднестровье, и вот сегодня (вернее, позавчера: стихи, долгие годы ждавшие публикации, мечены 1962 годом) отчего-то встревоживший поэта.

Отчего бы?

В этом, одном из сильнейших стихотворений Липкина история древних даков, как бы всего лишь эпически вспомнившаяся «в степи молдаванской», рождает неожиданную, но и predeterminedенную аналогию. Автора будто ведет по кривой, шибает в сторону — однако не в чужую, в свою, в нашу.

Точно так же...

Хотя — в самом ли деле «точно»? Разве лишь ежели говорить о точности и неуклонности, с какой поэт сворачивает к своей «вечной ране».

Точно так же блатная музыка,
Со словесной порвав чистотой,
Сочиняется вольно и дико
В стане варваров, за Воркутой.

За последнюю ложку баланды,
За окурок от чьих-то щедрот
Представителям каторжной банды
Политический что-то поет.

Он поет, этот новый Овидий,
Гениальный болтун-чародей,
О бессмысленном апартеиде
В резервацыи воров и блядей.

Тут, понятно, возникла тень Мандельштама — тень легендарная, мифологизированная: воспроизведен один из слухов о его лагерной судьбе, о нем, читавшем (прямо сцена из Шиллера! Из Гюго!) блатным сонеты Петрарки по-итальянски. Но тут сама легендарность, основанная в те годы на незнании, чём, как и где завершилась мандельштамовская судьба, оборачивается вопросом, где мука незнания, может быть, и мука предчувствия: «Что мы знаем, поющие в бездне, о грядущем своем далеке?»

Положим, и тут за вопросом поспешит ответ, так или иначе обнадеживающий: «Будут изданы речи и песни на когда-то блатном языке», но и на сей — и в который — раз способен ли он перебороть обнаженную эмоциональность вопроса-вопля: «Что мы знаем?..» Много ль увидишь, провидишь из бездны, если провидчество, по Липкину, не далось самому Иоганну Вольфгангу Гете? В другом стихотворении, где сочинитель «Фауста» и веймарский министр получит словно бы укоризну от нашего современника за безвинную вину близорукости:

Дамы внимают советнику Гете,
Оптики он объясняет основы,

Не замечая в мерцающем свете,
Что уже камеры смерти готовы...

Не замечая, не видя, как под гетевским Веймаром
строится лагерь Бухенвальд...

По своему лирическому произволу лишив немецкого гения дара предвидения и создав ему как бы комплекс трагической вины, Липкин волен вручить тот же дар тому, насчет кого только что сам был жестко безыллюзорен. Волен — как соотечественник Достоевского и Некрасова, апостолов сострадания, ради него способных прощать многое. В поэме «Литературное воспоминание» знаменитый спутник юного на ту пору автора, портретно узнаваемый Багрицкий, беспечно заведший его в «бесовскую берлогу», в жилище Ежова, и вообще забавлявшийся игрой с дьяволом, вдруг утратит свою циническую беспечность — и:

...Сердечных не любивший излияний,
Насмешник и остряк, как все южане,

Нагнулся, обхватил меня рукой,
От слез и снега мокрою щекой

К моей щеке неловко прикоснулся.
Иль Божий свет опять на миг проснулся

В незрячем? Иль буран грядущих лет
Провидит оком голубя поэт?

Если по-липкински четко и не по-липкински упрощенно сформулировать сущность его поэтического историзма, это — напоминать и предупреждать.

...В этом свете строгая приверженность Липкина той поэтике, которую вряд ли стоит именовать поэтикой XIX века, но о которой можно сказать, что она окружена аурой этого столетия и его поэзии (присовокупив и век XVIII, ибо логический рационализм — не то, чего, в от-

личие от «вопинсоманий», чурается Липкин), эта приверженность свидетельствует не просто об устойчивости вкуса. Такая подчеркнутая традиционность — своего рода форма участия в современности. Притом — из труднейших форм.

Наросло на перьях мясо,
Меньше скрытого тепла,
Изменилась у Пегаса
Геометрия крыла.
Но...

Угадали. Дальше по знакомому обыкновению будет оговорено, что «пышна, как прежде грива, и остер, как прежде, взгляд», но можно ли не отметить, что Пегас был, не отяжелевший за счет избыточной плоти (каковая, в переводе на язык поэтики, — ставка на изошренное мастерство, густая метафористика, демонстративная затейливость рифмы, иные эффекты, пришедшие в поэтический обиход во второй половине XIX века и тем более в веке XX-м), дышавший «скрытым теплом», такой Пегас Липкину много ближе.

Сожаляющая зоркость, с какой подмечено изменение «геометрии крыла» и, может быть, высоты полета, всеочевидна; не ворча против неизбежно свершающихся перемен в поэзии и поэтике, откуда мирное «но», для себя самого Липкин их не хочет. Надеется сохранить старую «геометрию»? Но отнюдь не «глуповатая» его поэзия понимает: невозможное — невозможно. Уж во всяком случае: трудное — трудно.

По крайней мере ясно одно: в пределах своей собственной поэтики Липкин, неизбежно изменяясь, — как же без этого? — все же менялся на удивление мало.

Вспомним хоть стихи об Адаме, наделяющем весь окружающий мир именами; вспомним пометку вслед за последней строкой: «1943. Сталинград». Далековато от «фронтовой тематики», которой, конечно, в других стихах отдана дань, и в этом — Липкин: постоянство того, что занимало его ум,

как бы независимо от переживаемого момента; в данном случае — *какого!* (Связь, конечно, была, не могла не быть, но до чего же, значит, неясная.)

С некоторой степенью условности отчего бы не допустить, что «Имена» могли быть написаны сорок, пятьдесят, даже почти шестьдесят лет спустя! Это наводило на мысль, когда Липкин на торжестве в честь его девяностолетия (!) среди прочих, гораздо более поздних стихотворений, читал и это, — диссонанса не было. И речи быть не могло о таком перевале — или провале, — что существует, допустим, между ранним и поздним Пастернаком или Заболоцким эпох «Безумного волка» и «Можжевельного куста».

Во всем этом, включая то, с чего я начал главу, с пресловутой *отчетливости*, совместно и созидательно участвовали и неповторимый склад характера поэта, и эпоха. Даже если ее участие состояло в противодействии этой, именно такой личности, вызывающем ответное противодействие. Сказав «созидательно», я не оговорился: не нонсенс и даже не парадокс, что для поэта и такие отношения с его временем, с господствующими в нем тенденциями (политическими и эстетическими) — сотрудничество, так или иначе формирующее его индивидуальность.

Пастернак писал в статье о Николозе Бараташвили: «Художники-отщепенцы мрачной складки любят договариваться до конца. Они отчетливо (отчетливо! — *Ст. Р.*) doskonaльны из неверия в чужие силы. Отчетливость (отчетливость! — *Ст. Р.*) Лермонтова настойчива и высокомерна. Его детали покоряют нас сверхъестественно. В этих черточках мы узнаем то, что должны были бы доработать сами».

Крохоборствуя, отмечу, что при попытке прямо перенести смысл сказанного на поэзию Липкина «мрачную складку» следует изъять. «Высокомерие» тут и вообще ни при чем, хотя бы и потому, что, напротив, до отчаянности, до муки велика была жажда быть услышанным. «... Неужели мы попали в комбинат глухонемых?»

Но «отчетливая доскональность» — вот она налицо. Как и причина ее, «неверие в чужие силы», то есть в способность читателя додумать за тебя, — даже если (или именно потому) «неверие» проистекало из того обстоятельства индивидуальной судьбы, что «чужих сил» поэту долго, до старости не предоставляли.

А если бы предоставили? Если бы эпоха одарила поэта ласковейшей из своих улыбок? «Что мы знаем?..» Впрочем, уж тут можно отважиться на уверенность: горько памятливая и тревожно загадывающая совесть не допустила бы Липкина стать иным. Судьба не *деформировала* характер поэта — она *доформировала* его.

II

ЭМИГРАЦИЯ В ХАЛИГАЛИЮ

Заяц в мультфильме может курить трубку и говорить по-французски. Но прыгать он обязан.

С. Я. Маршак. В разговоре

Критик Владимир Новиков в статье о Василии Аксенове — с фельетонным, пожалуй, даже памфлетным уклоном — устроил талантливый розыгрыш. Или как бы розыгрыш, ибо — откровенный, без подвоха. Воспользовавшись тем, что аксеновский пятитомник в библиотеке родного писателю журнала «Юность» вышел без нумерации томов, стало быть, возможна перетасовка, Новиков по-своему выстроил, *перестроил* творческий путь Аксенова.

Сперва, мол, в начале пути — то есть будто бы сперва, якобы в начале — тот, задумав сочинить «нечто среднее между “Войной и миром” и “Санта-Барбарой”», в результате выпустил в свет «Московскую сагу»; цитирую: «нечто действительно среднее, но решительно не годящееся ни в эпосы, ни даже в мыльные оперы. (Оказалось: сгодилось-таки — не в эпос, так в «мыло». — Ст. Р.) Политико-исторический пирог с клубничной начинкой получился настолько невкусный, что даже большого урожая отрицательных рецензий не смог собрать».

(Опять моя оговорка: собрал с появлением телесериала, даром что критики, ограничившиеся зрелищем, самого романа не вкусившие, взвалили вину за качество начинки на режиссера и сценаристку.)

Оглядывая творческую эволюцию Аксенова — напоминаю: в обратном движении, вспять, — Новиков называет и характеризует «Желток яйца» («просто, даже примитивно»), «Бумажный пейзаж» («чуть повеселее»), «Скажи изюм», оцененный выше «Пейзажа», «Желтка» и тем более «Саги» («подлинный фейерверк ненатужного смехотворчества»). Затем — «Остров Крым» (1979). «Ожог» (1975). И, наконец, словно неуклонно ведя нас —

естественно, вместе с писателем — к его вожаделенной вершине, к долгожданному триумфу:

«...Аксенова настигает настоящий читательский успех. Все грамотное население страны заворуженно повторяет слова “затоваренная бочкотара” — это официально-деловое выражение писатель возвысил до волшебного лирического символа... А что творится потом! Автор приходит на приморский пляж и видит, что побережье сплошь усеяно оранжевыми обложками журнала “Юность”: все читают повесть “Звездный билет”».

«...Стоп! Пора раскрыть карты, признаться в немудреной мистификации...» — будто бы спохватывается критик, но мистификации, конечно, нет и не было. Есть и была затейливо, по-игровому выраженная четкая мысль: путь писателя Аксенова — отнюдь не путь к последовательному совершенствованию. Это — выражаясь мягчайшим образом.

Что касается меня, то я часто согласен с Новиковым в оценке аксеновских книг-этапов, порою не совсем согласен или совсем не согласен, впрочем, с особенным удовольствием отмечая согласие наиполнейшее — касательно рассказов шестидесятых годов, «с их мерцающими психологическими подтекстами, балансированием на грани реальности и грез: “Товарищ Красивый Фуражкин”, “Победа”, “Дикой”... Мне (говорит Новиков, а я и тут примыкаю: мне тоже! — *Ст. Р.*) просто интересно, что сегодня испытывают, перечитывая или читая эти вещи, нынешние сочинители полуфантастической прозы Ю. Буйда, В. Пелевин, А. Слаповский. Умирают ли от зависти?»...

Не то чтобы именно эта статья-памфлет — для памфлета, правда, слишком мягкая, что, разумеется, и хорошо, — подвигла меня на рискованный поступок: сделать главой этой книги, сложившейся в самый последний период, статью 1968 (!) года, при этом оставив ее нетронутой, как есть, верней, как была, — хотя, конечно, ох как тянулась рука ее переработать. Но Владимир Новиков помог мне утвердиться в этом полуозорном решении — тем более что давняя статья, напечатанная в «Вопросах литерату-

ры» и называвшаяся «Шестеро в кузове, не считая бочкотары» (только заглавие я и переменял), сдается, невзначай отразила самый момент перевала и перелома, с чего и начался или начинался *новый* Аксенов.

(Кстати, и новиковский добрый памфлет называется именно — «По направлению к бочкотаре».)

Новый, сказал я. Ухожу — пока — от проблемы, означает ли это «лучший» или «худший» (обещая неминуемо вернуться к ней в следующих главах моей книги). Каждый, сообразно своим вкусовым предпочтениям, волен считать так или этак. Несомненно лишь, что «постбочкотарный» Аксенов — не тот писатель, которым был до; чем дальше, тем в большей степени «не тот». И старая статья, как бы придирчив я ни был к ее тогдашнему уровню (ну, чтоб не самоуничижаться, предположу: не такому уж низкому), сохраняет, надеюсь, смысл — хотя бы как непосредственная фиксация вышеуказанного перелома.

Уж не сказать ли: и как некоторое предугадывание?

В свое время она вызвала споры, даже пробудила страсти. Сегодня страстей не пробудит, но, может быть, заставит заново задуматься над превращением замечательно, редкостно талантливого прозаика, распорядившегося своим талантом, как вздумалось именно ему, — вопреки тем, кто фиксировал и предугадывал?

Итак...

* * *

Когда сетуют на то, что новая повесть Василия Аксенова «Затоваренная бочкотара» («Юность», 1968, № 3) непонятна, это кажется странным. По-моему, мысль повести не только понятна — она навязчива. Прямолинейна.

Нравственная эволюция героев, как рейсфедером, прочерчена среди веселой аксеновской живописности — сухая, жесткая, недвусмысленная линия. Забавно написанный старый склочник Моченкин — даже он неумолимо вытягивается в общую эволюцию уверенной писательской рукой.

Таинственная бочкотара, в любви к которой объединяются персонажи, перековывает и старика Моченкина. Этапы перековки названы.

Этап первый:

«...Может быть, и он, так же как другие пассажиры, чувствовал уже какую-то внутреннюю связь с этой полуторкой, с чумазым баламутом Телескоповым, с распроклятой бочкотарой, такой нервной и нежной».

Этап второй:

«...Старик Моченкин вдруг подумал: “Красивая любовь украшает нашу жись передовой молодежи”, — подумал и ужаснулся, и для душевного своего спокойствия сделал очередную пометку о низком моральном уровне».

Наконец:

«Ирина Валентиновна трепетала за свою любовь.

Шустиков Глеб трепетал за свою любовь...

Старик Моченкин трепетал за свою любовь».

Для полного уяснения авторской мысли в повесть введены сны героев, в которых перед каждым предстает по-своему увиденный Хороший Человек — по авторскому замыслу, прозрачная формула Идеала. Сперва Хороший Человек определен опытом и характером персонажа: для интеллигента Дрожжинина — «простой пахарь с циркулем и рейшиной», для непутевого шофера Володи Телескопова — «вроде бы на затылке кепи, вроде бы в лайковой перчатке узкая рука, вроде бы Сережка Есенин», для старика Моченкина — «молодая, ядреная Характеристика».

Потом сны сливаются, перемешиваются, видения одного проникают в видения другого, лексика Телескопова входит в сон Дрожжинина и наоборот, а в финале героям снится «последний общий сон»: как «в далеких морях на луговом острове ждет Бочкотару в росной траве Хороший Человек, веселый и спокойный».

Хороший Человек, Идеал лишился уже индивидуальности, стал всеобщим.

К этому времени о героях говорится не «они», а «мы»: «один из нас, по имени старик Моченкин».

Происходит сперва подсознательное, а потом и вполне ясное сближение людей.

Сближает их бочкотара, нагруженная на полуторку, которая подбрасывает наших путников кого куда.

Тем самым Аксенов хотел вступить в борьбу с отсутствием цели, которое разъединяет людей и обращает повседневность в суету сует.

«Разнообразны формы суеты» (Е. Евтушенко). И сутяжник Моченкин, и карикатурно положительный сердцеед Глеб Шустиков, и милый забулдыга Телескопов, теряющий свою доверчивую душу где попало, и рафинированный интеллигент Вадим Афанасьевич Дрожжинин, избравший себе защитную иллюзию, неведомую страну Халигалию, будто бы спасающую его от суетности, — все они находят в конце концов общую цель, загадочно воплощенную в бочкотаре. Впрочем, к финалу она теряет загадочность и обретает заглавную букву: Бочкотара становится словно бы одушевленным символом единения.

Одним словом, «сотри случайные черты»...

Е. Сидоров, рекомендовавший повесть читателю, в послесловии к ней писал: «“Затоваренная бочкотара” — притча о преодолении в человеке низкого, недостойного».

Лучше сказать: о преодолении всего суетного, неглавного, необязательного, мешающего человеку стать самим собой. Мне кажется, это хотел Аксенов выразить прежде всего.

«Затоваренная бочкотара» не только не непонятна, — она с наибольшей четкостью (но, боюсь, не с наибольшей художественностью), даже с суховатой рассудочностью повторила излюбленную аксеновскую тему, излюбленные аксеновские приемы. Это дает нам основание не просто отрецензировать повесть, но попытаться понять ее место среди аксеновских книг, понять некоторые общие тенденции его работы.

Итак, тема «Бочкотары», и ранее воплощавшаяся Аксеновым, — это преодоление суетности, стремление осознать свое место в жизни, стирая «случайные черты».

Приемы: сны героев, в которых действительность пересоздается всяким на свой лад.

Даже то, что герои — в дороге, в отпуске от ежедневности (некоторые и в буквальном смысле отпускники), даже это характерно для прозы Аксенова.

* * *

Аксенов — певец отпускников.

По этому поводу можно каламбурить, можно язвить, но факт остается фактом.

В самом деле...

«Звездный билет» — побег героев в поисках вечного воскресенья.

«Апельсины из Марокко» — праздничный перерыв в северных буднях.

Герой пьесы «Всегда в продаже» Треугольников приезжает в Москву, в отпуск.

И Валерий Кирпиченко (теперь уже приходится напоминать — герой рассказа «На полпути к Луне»; тогда-то и рассказ, и Кирпиченко были у всех на слуху. — *Ст. Р., замечание из 2006 года*) летит в отпуск.

А рассказ «Перемена образа жизни» и вовсе посвящен «проблеме отпуска», отключению от основных и неотвязных забот.

В романе «Пора, мой друг, пора» — атмосфера каникул; сама киноэкспедиция в Таллин для Марвича вроде отдыха от шоферской будничности.

Та же атмосфера в «Местном хулигане Абрамшвили».

Действие рассказа «Папа, сложи!» происходит в воскресенье.

Герои «Завтраков 43-го года» встретились в пути, тоже словно бы в отпуске.

И герои «Победы».

И герои «Катапульты».

Даже персональный пенсионер Збайков, герой «Дикого», — и тот приезжает в родную деревню как отпускник, на отдых.

Я представляю себе критика, который этот список превратит в обвинительный акт: а трудовые будни? Но так можно и Пиросмани окрестить живописцем пирующих бездельников.

Аксеновский отпускник — это человек наедине с самим собой. Человек, у которого наконец-то есть время понять, что с ним происходит, так ли он живет, не засуетился ли.

«Звездный билет», имевший такую шумную критическую судьбу, роман, в котором Аксенов брался за большие вопросы времени, еще не зная на них ответов, в ту пору привлек внимание критиков только одним характером — Димкой.

Время, прошедшее с момента появления романа, время уже немалое, дает возможность спокойнее взглянуть на него. И не только с одной стороны, со стороны «моего младшего брата».

Критики, спорившие о «Звездном билете», почти не заметили, что Димка — лишь один конец качелей, а «по другую сторону доски» — старший брат Виктор, без которого и движения-то быть не может.

Качели вспомнились по аналогии со стихами Беллы Ахмадулиной:

И легкость поднебесную твою
я искупаю тяжестью своею.

Виктор своей тяжестью искупает, художественно уравнивает Димкину легкость, завидную и опасную. И хотя он гораздо более эскизен, чем Димка, хотя автор, не очень, вероятно, зная, что ему с Виктором делать дальше, искусственно свел его со сцены, все же сюжетная и смысловая роль Викторовой фигуры важна.

Димка срывается с места так легко потому, что ему свойственно юношеское «все дозволено». Потому что общую тягу к духовной самостоятельности он истолковывает весело-потребительски. Ему просто рвать связи с бытом: они у него непрочны, не то что у старшего брата, уже познавшего разнообразную ответственность.

Оба брата в решающую минуту бросают монетку: орел или решка? (Поздняя вставка: именно так, «Орел или решка», вначале был озаглавлен роман Аксенова, что, полагаю, гораздо лучше, чем «Звездный билет», но редакция «Юности» убоялась этого варианта. Может быть, как слишком недетерминированного? — Ст. Р., 2006 год.) И оба же полагаются на случай. Виктор признается: «Честно говоря, я немного умею бросать так, чтобы получилось то, что нужно». И приглядывается к Димке: «Кажется, он тоже немного умеет бросать так, чтобы получилось то, что ему хочется».

То есть решают дело в конце концов опыт и представления о жизни. Димкино «хочется» и «нужно» Виктора.

Сверстник (примерно) Виктора поэт Владимир Гнеушев когда-то позавидовал тем, кто не боится рискнуть:

Хотя бы раз пойти на красный свет
И нарушенья правил не бояться!

«Звездный билет» начинался примерно той же — осознанной пока не самим героем, но автором — завистью Виктора: «Я человек лояльный. Когда вижу красный сигнал “стойте”, стою... Другое дело — мой младший брат. Димка всегда бежит на красный сигнал».

Не только Димка учится у Виктора понимать сладкую тяжесть ответственности. Виктору тоже в чем-то помогает праздничная, непутевая легкость Димки.

Но Димкина освобожденность заработана просто; вернее, вовсе не заработана. А Виктор находится уже на той ступени зрелости, когда, перенимая что-то у других, мы делаем это «что-то» своим собственным, обогащая его нашим опытом, нашими отношениями с жизнью. Только в руках Виктора легкость Димки становится силой созидательной, помогающей ему совершить трудный и решительный поступок, освобождаясь от остаточной инерции несамостоятельности.

«Звездный билет» был не только наблюдением над «легкостью» нового поколения, поколения младшего бра-

та, но и началом раздумий над неполноценностью этой легкости. Роман искал разницу между Димкиным «все дозволено» и обретаемой раскованностью Виктора.

То, что этого не заметили в пылу споров, было и виной критики, которая могла быть внимательнее. Но было и виной автора, упоенного юностью Димки, невольно смешавшего ее непрочное возрастное очарование с характером поколения. Поймет свою былую наивность Аксенов позже, в пьесе «Всегда в продаже», где в контрасте двух антагонистов — идеалиста Треугольникова и циника Кисточкина — предстанут перед нами два варианта Димкиного будущего. Два реальных варианта. Ведь в Димкином возрасте эти два его ровесника дружили и были неразличимы.

Дело, впрочем, не в запоздалых счетах с автором и его критиками, а в том, что нынешняя аксеновская условность, фантастичность, излюбленное им отчуждение характеров от быта, как ни странно, начинались или предощущались в «Звездном билете».

Аксенов как бы дал Димке возможность материализовать свои желания, испытал его характер в придуманной Димкой Стране Осуществленных Желаний. В «Звездном билете» он мог это сделать, не прибегая к «странному сюжету»; у Димки нет подлинной прикрепленности к быту, к жизни и есть полудетское умение существовать в мире воображения, принимая элегантно прибалтийское кафе за суровый остров независимости.

Потом Аксенов попытался то же сделать уже с иными, выросшими в жизнь героями. Понадобилась условность.

Рассказу «Победа» Аксенов дал предупреждающий подзаголовок: «Рассказ с преувеличениями». «Затоваренная бочкотара» сопровождается дополнением: «Повесть с преувеличениями и сновидениями».

Эти подзаголовки можно заменить другим: рассказ — или повесть — с исполнением желаний.

Аксенов дает героям возможность поднять свою жизнь до кульминации, дает им волю в пересоздании мира, делает соавторами, сотворцами.

Это не только в откровенно условных, как «Бочкотара», вещах, но и в реальном, жизнеподобном рассказе «Товарищ Красивый Фуражкин».

Там тоже элемент условности, тоже вмешательство самого героя в ход событий, почти чудотворческое.

Страстная мечта последнего корсара крымских дорог, шофера-лихача дяди Мити породниться с автоинспекторами и тем прибрать их к рукам получает неправдоподобно стремительное воплощение:

«...Дядя Митя даром времени не терял, а, наоборот, развивал свою плодотворную идею. Так или иначе скоро стали они кумовьями с капитаном Лисецким; прилетела по вызову из Харькова младшая сестра жены Александры, Надежда, и вышла замуж за старшего лейтенанта Гитаридзе; а племянник дяди Мити, Федор, прибывший из Мурманска, женился на сестре старшего лейтенанта Щербакова».

Всё — за месяц!

Е. Сидоров предостерегал доверчивых читателей «Бочкотары», что эпитафия повести: «Затоварилась бочкотара, зацвела желтым цветком, затарилась, затюрилась и с места стронулась», — этот эпитафия, сопровождаемый лукавой сноской: «Из газет», не надо понимать буквально.

В «Красивом Фуражкине» нет такого решительного ухода за грань реальности. Но и тут не стоит всерьез принимать масштабы дядимитиной брачной кампании. Как и то, что московский женишок Изабелки, дочери его, «недавно восемьсот дубов премии отхватил по проекту “Пальма”, а раньше еще полтыщи по проекту “Кипарис”».

Смешные эти «Пальма» и «Кипарис», наивная конспирация полумифического для дяди Мити столичного «ящика», — создание его воображения, иронически направляемого автором.

Дядя Митя терпит поражение при наиболее благоприятных, словно им самим созданных обстоятельствах.

Условность (или полуусловность) ситуации, лирико-ироническая интонация автора, сопровождающая мате-

риализацию духовных усилий дяди Мити, поднимают рассказ, который вполне мог бы стать всего лишь юмореской о мелком жулике, до трагикомичности. В жанровую зарисовку входит сожаление о бессмысленном приложении недюжинной внутренней энергии.

Дядя Митя обнаруживает родство с Остапом Бендером.

Условность на этот раз уводит мысль от элементарности, дает ей эмоциональную глубину.

Как и в рассказе «Дикой».

Этот рассказ о двух судьбах, о Павле Збайкове, знавшем и страсть борьбы, и унижение несправедливости, и об Адрияне Тимохине, по деревенской кличке — Диком, просидевшем всю жизнь безвылазно в родном селе и одержимом манией изобретательства, — этот рассказ оканчивается неожиданно.

Збайков находит в сарае Дикого странную машину — «вращались колеса, большие и малые, бесшумно двигались спицы-рычаги, тихо скользили по блокам ременные передачи, и только слабо пощелкивала маленькая дощечка...»

Машина описана с хитровой наивностью; так бы ее нарисовал ребенок: колеса, рычаги, ремни и — для убедительности, как бывает убедительным вранье с подробностями, — «маленькая дощечка».

От этого описания уже не так далеко до кустодиевских рисунков к «Левше», до изображения «аглицкой» машины, составленной из тульских самоварных труб и шестеренок от ходиков.

«— Когда же ты ее пустил? — опять же насмешливо спросил я.

— Когда пустил? Не знаю, не помню... Давно, очень давно. Вот видишь, не останавливается.

— Что же это: вечный двигатель, что ли?

Он повернулся ко мне, и глаза его безумно сверкнули уже не под электричеством, а под светом ранней луны.

— Кажись, да, — прошептал он...»

С точки зрения «нормальной» логики и «нормальной» прозы все ясно. Вечного двигателя быть не может, потому что его не может быть никогда. Дикой — психопат.

Но машина работает. И свидетель этого, Збайков, онто нормален? В чем дело?

В том, что Аксенов не собирается на этот вопрос отвечать.

Машина Дикого — не техническая реальность, а условное допущение. Оттого и полупародийная наивность ее описания. В рассказе сведены два мира — мир Збайкова, в котором вечный двигатель невозможен, и мир Дикого, в котором он возможен. И автору горько, что два значительных человека, рязанский Марат и рязанский Бертольд Шварц, разобщены... даже не то что разобщены, а существуют в разных измерениях, не могут соприкоснуться, как землянин и марсианин в известном рассказе Брэдбери.

Вновь условность помогает Аксенову не просто провозгласить мысль, но пережить ее чувственно, кожей. Условность — попытка уловить, закрепить и передать читателю обостренность чувства.

Чувство копится, копится, копится и, достигая высокой степени концентрации, разряжается ударом. Разряд неожидан, а то и ошеломителен, но — закономерен.

Подлинная условность, элементы которой — пока только элементы — мы видели в рассказах Аксенова, в «Красивом Фуражке» и «Диком», это вообще выражение художнических стремлений чувственно расширить пределы досягаемости мысли.

Самая, быть может, знаменитая русская фантастико-гротескная повесть, «Нос» Гоголя, родилась не как игра ума, но как острое сердечное переживание по поводу противоестественности форм, которые принимала реальность николаевской поры.

Гоголевская алогичность — не борьба с логикой. Она — эмоционально усовершенствованное оружие логики.

Закономерности возникновения подобного гротеска стоит рассмотреть, и именно на примере «Носа».

Не потому только, что «Нос» повесть образцовая, но и потому, что, начав наш разговор о фантастике, об условности, о гротеске, трудно миновать Гоголя.

Гоголь — не соблазнительная аналогия; дело в другом. Аксенов вольно или невольно прикоснулся к той традиции, что в России рождена Гоголем, вольно или невольно сделал себя подотчетным ее критериям.

* * *

Итак, закономерности создания условного, гротескного образа...

У фантастики «Носа» есть вариант, так сказать, вполне «нормальный». Это даже не художественное произведение, а очерк — «Петербургские записки 1836 года».

Описывая официальный Петербург, Гоголь замечал его странность с точки зрения здравого смысла:

«Эти общества совершенно отдельные: аристократы, служащие чиновники, ремесленники, англичане, немцы, купцы — все составляют совершенно отдельные круги, редко сливающиеся между собою, больше живущие, веселящиеся невидимо для других.

И каждый из этих классов, если присмотреться ближе, составлен из множества других маленьких кружков, тоже не слитых между собой. Например, возьмите чиновников. Молоденькие помощники столоначальников составляют свой круг, в который ни за что не опустится начальник отделения. Столоначальник, с своей стороны, подымает свою прическу несколько повыше в присутствии канцелярского чиновника. Немцы-мастеровые и немцы-служащие тоже составляют два отдельные круга. Учителя составляют свой круг, актеры свой круг; даже литератор, являющийся до сих пор двусмысленным и сомнительным лицом, стоит совершенно отдельно».

Здесь — пока строго логически, без помощи метафоры и тем более фантастики — Гоголь показал противоестественность положения, когда должность, а не сам человек определяет его место в обществе, то есть должность принимает на себя важные человеческие функции, подменяет человека, становится самостоятельной силой.

Подмена человека чем-то несущественным — тема, мучившая Гоголя.

Парад достопримечательностей в «Невском проспекте» — это парад отчужденных частей тела и даже частей костюма:

«Один показывает щегольской скюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку...»

Рациональное осознание «Петербургских записок» поднимается до уровня метафорического обобщения. До обобщения условного.

Ведь метафора уже условна, алогична с точки зрения строго логической, буквалистской. Переносное значение слова — поэтическое допущение. Поэтому — как хорошо показывает К. Чуковский в книге «От двух до пяти» — ребенок с его буквализмом придирчиво критикует метафорический строй взрослой речи, стремясь разрушить самые обыденные метафоры:

— Голова трещит.

— А почему же не слышно треску?

И эта «алогичность» метафоры — результат чувственного вмешательства в однозначную жизнь слова. Оттого в метафоре есть тепло человеческого прикосновения.

Метафора — шаг к условности в полном смысле слова, к фантастике. Разница между ними — в смелости допущения, в смелости разрыва с буквализмом. Если голова может трещать, то почему не может быть изобретен вечный двигатель, как в рассказе Аксенова «Дикой»? Если щеголь с Невского проспекта «несет» свои бакенбарды, подменившие его самого, ставшие его единственным отличительным признаком, то почему нос не может зайти в Казанский собор?

В «Петербургских записках» Гоголя противоестественность предпочтения человеку должности доказывалась логически. В параде носов и бакенбардов отчуждение частей тела от своих владельцев пережито уже эмоциональнее, через метафору. В повести «Нос», по словам Ю. Тынянова, «метафора реализовалась в маску».

Повесть начата с того, что майор Ковалев, оказывается, не майор, а коллежский асессор, любящий, чтобы его именовали майором. А кончается тем, что Ковалев покупает орденскую ленточку, хотя ордена не имеет. Это сведения о герое на уровне «Петербургских записок». Из них-то и начинается расти фантастика. «Странный» сюжет — порождение жизненной странности.

Ибо если чин важнее человека, то и обыкновеннейший нос, облачившийся в мундир статского советника, важнее коллежского асессора Ковалева.

Гоголь настойчиво подчеркивает, что в чиновном мире Петербурга подобное измерение человеческой ценности единственно возможно. Когда Ковалев пытается объяснить с носом, тот сухо обрезает: «...Между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить в сенате или, по крайней мере, по юстиции. Я же по ученой части». После чего Ковалев «совершенно смешался, не зная, что делать...»

Различие вицмундирных пуговиц, стало быть, исключает человеческую коммуникабельность.

Здесь связь «Носа» с «Петербургскими записками» проступает особенно отчетливо.

Фантастическая символика не уводит нас от реальности, от департаментского Петербурга, а ведет нас в него, вглубь.

Человек, передающий свои человеческие функции носу, сам уже не человек.

В «Невском проспекте», повести, предшествующей «Носу», тоже есть сцена «отчуждения» носа от своего владельца. Пьяница-жестянщик Шиллер требует от своего друга Гофмана, чтобы тот отрезал ему нос, обходящийся слишком дорого, — на один нюхательный табак уходит в год двадцать рублей сорок копеек.

Знаменитые фамилии Шиллер и Гофман попали в повесть не случайно, не ради утоления страсти к каламбурам. Гоголь иронически оговаривается: «...не тот Шиллер, который написал “Вильгельма Теля” и “Историю Трид-

цатилетней войны”, но известный Шиллер, жестяных дел мастер в Мещанской улице... не писатель Гофман, но до-вольно хороший сапожник с Офицерской улицы...»

Это обозначение человеческого ряда. Там, наверху, — Шиллер и Гофман, художники, творцы. Здесь, внизу, в мире, чья микроскопическая география названа с язвительной дотошностью: Мещанская улица, Офицерская улица, — шиллеры и гофманы, людишки, мелочь, мелюзга.

Ирония тем сильнее, что сами петербургские немцы видят соотношение величин иначе: в Мещанской улице знаменит, понятно, не поэт, а жестянщик: «не тот Шиллер... но известный Шиллер».

С той же, вероятно, целью Блок в «Незнакомке» поселил в кабаке двух пропойц, один из которых «вылитый Верлэн», а другой — «вылитый Гауптман». Так они дальше и именуются: Гауптман, Верлэн. И этот Гауптман в выразительном контрасте с автором «Потонувшего колокола» высказывается; даже не высказывается, а, по авторской ремарке, орет: «Шлюха она, ну и пусть шляется! А мы выпьем!»

И все же для Гоголя пьяный и напыщенный жестянщик Шиллер еще человек. Он еще способен вступить за свою честь — не то что поручик Пирогов, заедающий слоеным пирожком Шиллерову секуцию, или майор Ковалев, страшщийся поднять голос на собственный нос в мундире тайного советника.

Нос Шиллера — просто нос, из плоти и крови, и не приди Пирогов вовремя, операция, которую собирался произвести своим сапожным ножом Гофман, была бы кровавой.

Что же майор Ковалев? Он «не тянет» не только на трагизм Петра Шлемиля, потерявшего вместе с тенью жизнеспособность, но и на такой вот комический драматизм. У него вместо носа остается «совершенно гладкое место». Даже крови нет. Это человек легко разложимый, распадающийся, не человек уже, а кукла.

Необычайные обстоятельства в «Носе» — заостренное выражение обычности. Действительность не только оста-

ется самой собой, но, так сказать, становится самой собой еще больше, глубже проявляя свою сущность.

Мотив отчуждения — один из распространенных в современной прозе; термин «отчуждение» так же моден, как «отстранение». Вспоминают их и в связи с прозой Аксенова (см. то же послесловие Е. Сидорова).

В романе «Процесс» Кафка, словно предвидя возможную свою судьбу, изобразил человека, который настолько отчужден от личных прав, от понятия свободы, от справедливости, что сам не очень удивляется тому, что с ним делают. Ужас в том, что даже для жертвы, для Йозефа К., происходящее — обыденность. Анормальность — норма.

Быть может, Гоголь изобразил в «Носе» еще более трагический парадокс.

Человек выслуживает чин. Чин дает человеку права. Но, концентрируя в себе самом все чиновничество, становясь синонимом значимости, он на деле лишает человека прав.

Лжемайор Ковалев бесправен перед носом, который старше его на три чина.

На самоценность человека можно посягать с самыми добрыми намерениями. Развитие цивилизации, взошедшее в XX веке на такие высоты, что предсказание далекого будущего стало делом не астрологов, а кибернетиков, сулит человечеству и блага и опасности. Опасности выдаются за блага. Уверенные технократы предвидят вытеснение человека машинами, его же созданиями, из сферы не только физического, но и умственного труда. Пророчат человеку участь вторичности. Даже необязательности.

Радовать человека перспективой освобождения его от человеческих обязанностей — все равно что угрожать ему уничтожением.

(Конечно, отзвук тогдашних споров насчет «физиков» и «лириков», «ветки сирени в космосе» и т. п. Наивно? Если и да, то наивность лишь в выражении мысли, находясь, то есть, на совести молодого автора. А угроза возросла многократно, обернувшись презрением к гуманизму, к самому понятию «интеллигентность» — как, по Бер-

дяеву, к средоточию «печалования и страдания о неправде и рабстве человека». — Ст. Р., 2006.)

Вырождение человека, освобождаемого от человеческих функций, с жуткой силой достоверности показал Гоголь.

Журнал «Московский наблюдатель» отказался в свое время напечатать повесть «Нос», — как писал Белинский, «по причине ее пошлости и тривиальности», «находя ее грязною». Современная Гоголю критика — исключая того же Белинского — попросту не заметила «Носа». Да и Белинский не придал ему особенного значения.

Пожалуй, именно наша современность заставляет остро осознать силу и реализм гоголевского гротеска.

Гоголь открыл в фантастической символике такую мощную силу исследования жизни, а наш век так обнажил и принял его прозрение, что теперь очевиднее нерациональность использования фантастики, условности, гротеска без подлинно серьезного повода.

Вот почему в этой статье разговор о Гоголе — не аналогия, а поиски критерия. Именно для современной условной прозы. В том числе и для повести «Затоваренная бочкотара», и для других «странных» произведений Аксенова.

* * *

Аксеновские герои иногда бегут от действительности в воображенный мир — так бежит в киплинговско-гринновский мужской рай Кянукук, единственная серьезная удача романа «Пора, мой друг, пора»; однако гораздо чаще они уходят в воображение искать ответы на вопросы, задаваемые жизнью.

Гроссмейстер, герой «Победы», «рассказа с преувеличениями», ищет в своем воображении, опирающемся на впечатления детства, разгадку не совсем понятной ему жутковатой силы, которой веет от случайного партнера, человека, чья примитивность дает ему своего рода беспощадную и убедительную цельность, так непохожую на рефлекторность гроссмейстера.

Ужас перед партнером, настолько устремленным к победе, что он не способен заметить поставленного ему мата, рождает в мозгу гроссмейстера совсем страшные ассоциации: «идуший сзади чуть касался его спины каким-то твердым предметом. Человек в черной шинели с эсэсовскими молниями на петлицах ждал его впереди».

У условного рассказа «Победа» есть и вполне «нормальный» двойник — «Завтраки 43-го года». Здесь герой обращается в поисках сути несимпатичного своего спутника уже не к ассоциациям, рожденным детством, а к самому детству, голодному, военному. И спутник уже не таинственный незнакомец Г. О., а — так, во всяком случае, уверен герой, и это питает ненависть — тоже реальный, знакомый враг из его детства. Но в обоих случаях именно воображение героя готовит его подсознательному врагу четкую характеристику, как ловушку. И в обоих случаях враг из ловушки выскальзывает.

В «Завтраках»:

«— Да что это мы все так — “вы” да “вы”, — сказал я, — даже не познакомились.

Я назвал свое имя и привстал с протянутой рукой. Он тоже привстал и назвал свое имя.

Того звали иначе. Это был не Он, это был другой человек».

В «Победе» финал, выражающий, в сущности, ту же мысль, написан по правилам условной прозы.

Гроссмейстер «открыл свой портфель и вынул оттуда крупный, в ладонь величиной золотой жетон, на котором было красиво выгравировано: “Податель сего выиграл у меня партию в шахматы. Гроссмейстер такой-то”...

— Абсолютно чистое золото, — сказал гроссмейстер. — Я заказал уже много таких жетонов и постоянно буду пополнять запасы».

Автор тем самым сообщает о неединичности таких, как Г. О. или «тягостный спутник» в «Завтраках». «Я знал, что я вас встречу», — говорит гроссмейстер.

Но, по правде, этот финал — особенно в «Завтраках» — кажется мне не столько ловким ходом, сколько

ловким уходом. Дело не всегда в том, много или мало людей, составляющих ту или иную опасность для общества. Искусству важнее их сущность и породившие их причины.

В «Завтраках», собственно, так и неизвестно, в самом ли деле спутник плох. И насколько плох. Может, он просто несимпатичный. В рассказе есть нравственный поиск, но есть и упрощение. Автор слишком бесконтрольно отнесся к домыслам героя, к его воображению, пересоздающему мир. Герой превысил полномочия, отхватив себе и долю автора.

В результате у нас просто нет уверенности, в точку ли попала ненависть героя.

Кстати, для Аксенова характерна эта парность, как с «Завтраками» и «Победой». Одна и та же — хотя бы примерно — мысль у него нередко решается дважды, в рассказе, написанном, как говорится, «в формах самой жизни», и в рассказе «с преувеличениями».

«Победа» — перевод «Завтраков» на условный язык.

Он, в общем, удачен. Конфликт «Завтраков» заострен, выведен из узкобиографического столкновения; тут уже неуместны вопросы «он или не он?», неизбежно возникающие в чрезмерно конкретизированной ситуации первого рассказа; тут уже недостаточная мотивированность «нормального» рассказа превратилась в условное допущение, вполне естественное в рассказе «странном».

Я бы даже сказал так: немотивированность «Завтраков» была если и не шагом к условности «Победы», то обещанием ее. Аксенов уже решил отказаться от убедительности логической (убедительности типа «Петербургских записок» Гоголя) и не сумел найти убедительности условной (приблизительно говоря, убедительности типа «Носа»). Домыслы героя «Завтраков», из которых и вырастает характеристика спутника, выглядят наивными в реальном мире этого рассказа, — совсем не то, что домыслы grossмейстера в условном мире «Победы».

Для наглядности скажем: примерно так же неорганично — не в такой степени, но все же — выглядел бы разгу-

ливающий по Петербургу нос среди очерковой трезвости «Петербургских записок».

Когда рассказ «Завтраки 43-го года» экранизировался, переводясь в еще более реальный план, авторы фильма ощутили нехватку мотивировок для «отрицательности» спутника. В сценарии уже не только герой-рассказчик узнавал в своем спутнике мерзавца, отнимавшего у него в далеком военном году школьные завтраки, но и подвыпивший сосед по вагон-ресторанному столику принимал его за интенданта, когда-то продавшего их валенки.

Это не было свидетельством конкретной вины спутника; более того, становилось ясно, что он не мог быть в одних и тех же годы и школьником, и военным интендантом. Но так по крайней мере возникала уверенность, что не зря же разные люди чувствуют в этом человеке враждебную силу.

Выходом из положения это вряд ли можно назвать. Это скорее уловка, скрывающая очевидную шаткость домыслов героя.

Рассказу «Победа» такая уловка не понадобилась бы. Здесь действует уже иная система доказательств — эмоциональная. Наступательное хамство партнера — условная данность; да и вообще главное не в ней, а в том, что интеллигентность пасует перед хамством.

Хотя, мне кажется, ясности, добытой бескомпромиссностью поиска, недостает и рассказу «Победа».

(И вновь, не утерпев, высунусь с комментарием из 2006 года; уж не с извинениями ли? Сознаю: длинновато; дотошность анализа перерастает едва ли не в назойливость его, и если не прибегаю к сокращениям, то не по одной лишь причине, завещанной себе самому. То есть — не прихорашиваться, оставив статью такую, какою она была. Да, пожалуй, и должна была быть в своем времени... Вот! В том времени, для которого была естественной тяга к просветительству вплоть до популяризаторства; во времени, когда еще многими владела надежда втолковать читателю нечто свое, переделать его на свой лад.

Впрочем, жаль, если она оказалась безнадежно утопической. — Ст. Р., 2006)

Случается у Аксенова подобный перевод с языка реальности на язык условности и в рамках одного произведения.

В реальном и ирреальном мирах первого и второго актов комедии «Всегда в продаже» решается, в общем, одна и та же проблема. Блестяще, со знанием и ощущением быта написанный первый акт уже содержит в себе значительную степень условности, гротеска; иные характеры — просто современная персонификация каких-то сторон человеческой природы: Нытик, Здоровяк; действие сгущено, событийный ход сконцентрирован. Второй акт, проходящий «в гнусном воображении» главного подлеца пьесы Кисточкина, а затем и в «н-ском измерении», остается по мысли на уровне первого акта. Ничего существенно нового о Кисточкине мы не узнаем, он стал ясен нам уже до антракта, — и перевод на язык условности обрел самоцельность.

Вернее, Впрочем, сказать, что второй акт по мысли беднее первого. Повторение не может быть на уровне сказанного впервые, какими бы изощренными средствами они ни производилось.

«Бочкотара» — тоже перевод.

Мысль об освобождении от суетности, мечта: «О, если б воспарить над бытом, подняться бы, восстать над ним!» (Е. Винокуров) — были воплощены Аксеновым в его, быть может, лучших рассказах — «На полпути к Луне» и «Папа, сложи!».

Герой первого, сахалинский шофер Валерий Кирпиченко, достиг этого воспарения в салоне ТУ-114, в котором он наконец-то остался наедине с самим собой, с неустроенной своей судьбою. Четырнадцать рейсов Москва—Хабаровск и Хабаровск—Москва, четырнадцать рейсов туда-обратно в ожидании встретить поразившую его стюардессу, четырнадцать рейсов, принесших ему понимание горькой радости Недостижимого вместо реальных сухумских отпускных радостей, — сюжетный

ход, легко опровергаемый с точки зрения житейской логики.

Тут неизбежно возникли бы сомнения: неужели Кирпиченко такой младенец, что не догадался узнать, в каком рейсе летает его Таня? не многовато ли это для правдоподобия, четырнадцать-то рейсов? и еще, и еще, и еще...

Прямо из Гоголя: «...Как Ковалев не смекнул, что нельзя чрез газетную экспедицию объявлять о носе?»

Необычный, нереальный, не удостоверенный подробностями поступок Кирпиченко — первый неожиданный поступок в его жизни; потому автор и изображает его втройне неожиданным, втройне необычным.

Рассказ «Папа, сложи!» как будто вовсе лишен условности. Во всяком случае, в нем ничего нет противоречащего внешнему правдоподобию. Нет фантастики, нет гротеска.

И все же он скорее близок к «странным» вещам Аксенова, чем далек от них. Дело не только в авторском клейме, каким могут быть помечены самые разные и даже противоречащие друг другу произведения. Дело в том, что — и это очень важно! — фантастика, гротеск у Аксенова обычно не причина, а следствие, не замысел, а его воплощение.

Юрий Олеша рассказывал, что Александр Грин чрезвычайно обиделся, когда Олеша назвал его роман о летающем человеке — летающем без крыльев, без аппарата, одной силою духа — фантастическим. Грин раздраженно ответил, что роман не фантастический, а символический: это не человек летит, это парение духа.

Олеша не ошибся. Но прав и Грин, фантастика у него вообще символического характера — например, явления Фрези Грант; его фантастика всегда или почти всегда — материализация духовных превращений.

У Аксенова, писателя скорее уж антигриновского толка, умеющего и любящего живописать быт, фантастика тем не менее тоже символична. И в «Бочкотаре», и в «Красивом Фуражке», и в «На полпути к Луне»

она, как уже говорилось, — материализация духовных усилий.

Это тоже в природе гоголевской традиции.

Юрий Тынянов, доказывая принципиальную неправильность иллюстрирования художественной литературы и комментируя парад носов, усов и шляпок из «Невского проспекта», писал:

«Эти словесные точки — бакенбарды, усы, — такие живые в слове, в переводе на план живописи дадут части тела, отторженные от их носителей».

Сейчас речь не о том, иллюстрировать или не иллюстрировать, не о самой по себе проблеме, а о том, что обращение к живописи вдруг выявляет в гоголевской прозе то, что окончательно станет явным не в «Невском проспекте», а в «Носе».

В той же статье Тынянов сочувственно цитирует рассуждения В. Розанова, «почему не удался памятник Гоголю»: «Попробуйте только вылепить Плюшкина и Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуется она всем законам осязаемого и осязаемого. Как вы изваяете “бесплотных духов” Гоголя?..»

Дело опять-таки не в том, правильно ли осужден андреевский памятник (по-моему, прекрасный), а в том, что гоголевская проза в столкновении с искусством иного плана, изобразительным, вновь обнажила свою «странность», — чего не случилось бы, во всяком случае в такой степени, с прозой Гончарова или Тургенева.

(Ой ли? По крайней мере — относительно Гончарова, в частности и в особенности, его Ильи Ильича, неуловимого, полусюзяемого при всей своей обаятельной плотности; недаром один из первых критиков романа, Дружинин, тонко заметил: облик Обломова в первой части не совпадает с его же обликом в части четвертой и тот, кто мучит Захара, доводя его до слез, не вполне похож на того, кто пропадает от любви к Ольге...

Впрочем, это к слову. — Ст. Р., 2006.)

Гоголь в «Развязке Ревизора», конечно, полемически преувеличил символический смысл своей комедии, слишком тесно и буквально связав чуть не каждую фигуру с символом (сам провинциальный городишко — «душевный город», ревизор — «наша проснувшаяся совесть», Хлестаков — «ветренная светская совесть»; получается не Гоголь, а мистический рационализм раннего Метерлинка). Однако он был прав, споря с преимущественно бытовым прочтением «Ревизора». Ибо во всем, что писал Гоголь, и тем более в зрелых его вещах, действие имеет и символический смысл.

Оттого недвусмысленный, казалось бы, жулик Чичиков оказывается вдруг человеком, не нашедшим применения своим незаурядным силам (Муразов так ему и говорит: «Назначенье ваше — быть великим человеком, а вы себя запропастили и погубили»); и в комедийный сюжет врывается тема человеческого — чичиковского — раскаяния («бедным Чичиковым» называет его теперь автор); и реальная тройка, в которой он катит, превращается в тройку метафорическую, символическую, в Русь-тройку.

Но какое все это имеет отношение к вполне «нормальному» аксеновскому рассказу «Папа, сложи!»?

Однако он не такой уж «нормальный». Оставаясь в рамках внешнего жизнеподобия, он и условен, и символичен. Потому что все подробности жизни имеют в нем и значение второго плана, метафорического, и этот второй план не то чтобы проглядывает время от времени, а сложился в цельную систему.

В связи с Гоголем, с «Невским проспектом», мы говорили об условности, «алогичности» метафоры. Можно добавить, что метафора и символична. Ее рождение — это рождение второй жизни слова; слово начинает семантически двойную жизнь — буквальную и переносную, символическую.

В рассказе «Папа, сложи!» использованы символические возможности метафоры.

Молодость Сергея, тридцатидвухлетнего футболиста-неудачника, «молодость, которая прошла, как веселый, не-

имоверно высокий школьник, по тренировочным залам и стадионам, по партам и пивным, танцплощадкам, по подъездам, по поцелуям, по музыке в парке», — это рождение метафоры. Реальный школьник в ученическом кителе с модно стриженной головой, школьник, встреченный Сергеем на улице, стал символической метафорой.

Дальше. Черепаха, которую Сергей покупает дочке в арбатском магазине, реальная черепаха из реально существующего магазина, тоже горькое — и символическое — напоминание о скоротечности человеческой жизни. Чтобы мы не усомнились, нам дают это понять напрямую, даже, может, чересчур напрямую:

«— Говорят, они живут триста лет...

— А мы сколько живем?..»

Наконец, то, что Сергей никак не может «сложить» — составить связные слова из букв, которые схватывает, сидя в такси, с пролетающих вывесок его дочка, — это главный символ рассказа, суть его:

«— Пэ, жэ, о, рэ, мягкий знак, жэ, лэ, ра, жэ, у, е, жэ... Папа, сложи!

“Пжорьжлржуеж, — пронеслось в голове у Сергея. — ...Попробуй-ка тут сложи на такой скорости”».

Здесь и скорость недвусмысленно символична, — скорость, с которой бежит время, бежит Сергеева жизнь, бежит, не давая ему спасительной возможности оглянуться, «сложить», бежит, как высокий школьник, мчится, как такси, мчится, словно жить человеку триста лет, словно он долголетен, как черепаха.

В «Бочкотаре» Аксенов решил сделать к условности новый шаг. Примерно тот же, что Гоголь от «Невского проспекта» к «Носу».

Внешне как будто так оно и вышло.

Мысли, выраженные Аксеновым в рассказе «Папа, сложи!» на уровне метафоры, получили в новой повести выражение, свободное от правдоподобия, откровенно символическое.

Как говорил Тынянов, «метафора реализовалась в маску».

Буквально: в маску.

Условность «Затоваренной бочкотары» не только в том, что падает самолет, сраженный взглядом прекрасной Ирины Валентиновны (классический пример реализации метафоры); не только в том, что обыкновенная бочкотара становится Бочкотарой, одушевленным существом — сперва иносказательно, метафорически: «Бочкотару береги, она у нас нервная», — а потом и буквально: «Плывет Бочкотара, поет».

Условность повести и в том, что герои ее, собственно, не характеры, а характеристики. Не лица, а маски. Они открыто алгебраизированы, какая-то одна черта характера пародийно укрупнена, шаржирована — рафинированность Дрожжинина, склочничество Моченкина, женолюбие Глеба Шустикова, забулдыжность Телескопова.

Это в замысле автора, это в правилах условной прозы, и потому, мне кажется, наивно звучат сетования некоторых рецензентов на то, что персонажи «Бочкотары» «жалкие и убогие», недостойные своего нравственного преображения.

Я вообще удивлен гневом, который вызвала в критике аксеновская повесть. О ней пишут так, словно и печатать ее не стоило, словно речь идет или об очередной поделке унылого графомана, или о неожиданной причуде завзятого озорника. Между тем, как я пытался показать, повесть эта не неожиданность в аксеновской прозе, как бы ни относиться к ней, не стоит забывать, что автор ее — талантливый и серьезный писатель.

Не ради вежливости. Ради истины.

(Как, помню, хотелось взамен реверансов сказать «рецензентам» наподобие гоголевской невесты: «Пошли вон, дураки!» Увы, приходилось считаться с правилами того времени, не говоря уж о чинном контексте академического журнала. — Ст. Р., 2006.)

Единодушные в общей оценке, критики повести кое в чем расходятся. Гр. Огнев, рецензент «Комсомольской

правды», написавший о «Бочкотаре» обыкновенный фельетон с обыкновенными его стилистическими признаками («означенная бочкотаре», «сия идея», Диоген, который «облюбовал бочку за отсутствием более комфортабельной коммунальной квартиры»), не скрывает, что его шокирует сам «странный» сюжет; Г. Бровман, рецензент «Литературной России», все же оговорился, что фантастический сюжет «нас не смущает».

Впрочем, оговорив мирное свое отношение к сюжету, Г. Бровман тем не менее недоволен, что Володя Телескопов — «заядлый пьянчуга, грубиян, который и членораздельной фразы произнести не может», то есть он не принял гротескного построения телескоповского характера, которое как раз и есть одно из проявлений «странного» сюжета.

Удивляться тому, что Телескопов в финале нравственно перерождается, — все равно что ругать сказку Чуковского «Бармалей» — сказку, воплощение фантастики — за то, что злой разбойник превращается в доброго продавца пряничков. (Впрочем, в свое время ругали и Чуковского. И именно за это.)

Мне кажется, недостаток «Затоваренной бочкотары» не в заостренности характеристик, не в шаржированности масок, а в том, что характерность героев слабо заземлена, облегчена, не выражает серьезных черт действительности.

Маршак говорил однажды...

(См. эпиграф. — Ст. Р., 2006.)

Герои «Бочкотары» оказались, с моей точки зрения, довольно отвлеченными фигурами не потому, что «много говорят по-французски», а потому, что мало «прыгают», их связь с временем, с жизнью — ослабленная, не непосредственная.

Выразилось это прежде всего в том, что герои по большей части вторичны. Оттого даже в стиле повести так много примет, так сказать, вторичных жанров: фельетона, пародии, капустника.

Конечно, дело не в самой по себе фельетонности, не в самой по себе пародийности. Ранняя сатирическая

проза Булгакова не чуралась фельетона. В «Сентиментальных повестях» Зоценко есть элементы пародии. Но лишь элементы: строй этих произведений определен иными законами.

Фельетон обычно не столько исследует действительность, сколько соотносит явление с установившимися моральными нормами. Конечно, случается и ему открывать в том или ином типе новые воплощения жизни; более того, может, только на превышении полномочий и рождается фельетон, становящийся фактом серьезного искусства, но я говорю о фельетоне обычном, о норме, а не о нарушении ее.

Старик Моченкин написан смешно, но он — склочник «вообще», он герой фельетона заурядного.

Талант Аксенова выполняет здесь роль обидную: он расцвечивает, разнообразит, одевает во внешнюю достоверность то, что заурядно по сути, бесповоротно. Получается все равно штамп — талантливо усовершенствованный, но не переродившийся.

Глеб Шустиков, моряк с «чеканным, портретно-плакатным» профилем, тоже вторичен по замыслу, как вторична по замыслу всякая пародия. Он — шарж на трафаретно-положительного героя; недаром едва не первое, что мы о нем узнаем, это как раз намек на трафаретность — тот самый «портретно-плакатный» профиль.

Но хорошая пародия идет от передразнивания к сути явления, смеясь, она обобщает и анализирует. Пародийность Глеба поверхностна, она держится именно на намеках.

Как в капустнике.

В юморе «Затоваренной бочкотары» есть что-то от капустника. Повесть, как капустник, рассчитана на посвященных, она часто ограничивается скороговоркой, пунктиром, полагая, что своим людям и этого достаточно, до них и так дойдет.

Казалось бы, ничего страшного. Капустник пишется на материале малого, почти семейного круга, а повесть написана просто о жизни, которой живут многие. Значит,

круг читателей широк почти безмерно и скороговорку разберут все?

Да, но и капуста неизбежно малохудожественна по сравнению с настоящей сатирой, хотя может быть и талантлив. В нем не познание, а узнавание. Милая его домашность просто не рассчитана на то, чтобы зритель нечто открывал для себя.

Юмор Аксенова обаятелен и в этой повести, а временами и остер, однако обаяние и острота больше проявляются по мелочам. Мне кажется, даже, что юмор находится в противоречии с суховатой схемой «выпрямления» героев.

Не случайно смешные «персональные» сны, сойдясь в финале в одном общем сне, лишаются характерности и остроумия. Последний сон — общий — и ничей. Никакой. Это значит, что рассудочность, сначала не ощущавшаяся, но ставшая очевидной примерно с середины повести, наконец одержала верх над живостью юмора.

Узнавание, а не познание в фигурах Моченкина и Глеба Шустикова. Да и Ирины Валентиновны.

Удачнее Телескопов, живее, хотя живость его идет не от конкретной художественной задачи, не от условно-фантастического замысла именно этой повести, а от похожести Телескопова на прежних аксеновских баламутов. Это тип, знакомый по Аксенову, узнаваемый. И узнаваемость коварна: сравнение Володи с Кирпиченко или хоть с Корнем («Апельсины из Марокко») все-таки не в его пользу. Те, говоря модным языком (тогда — модным, сейчас мода другая. — *Ст. Р.*, 2006), несли бóльшую информацию о среде, о времени, о жизни.

Можно, конечно, возразить: это сравнение несправедливо. Там бытовая живописность определялась характером произведения, здесь она второстепенна, постольку поскольку. Но что же делать, если запоминается Володя бытовой сочностью, а не условной и — на этот раз — главной функцией, которая отведена ему в символическом мире «Бочкотары»?

Наконец, Дрожжинин.

Пожалуй, это наибольшая удача повести — шаржированный по правилам жанра, но и в шарже сохраняющий обаяние интеллигент. Вернее даже именно заостренность, преувеличенность забавной его рафинированности обнажили в нем стыдливую деликатность, бережность к символической Бочкотаре, потребность в духовности.

Его Халигалия, конечно, лишь замена подлинной духовной жизни. Самообман. Вера Дрожжина в нее сродни вере мальчиков Льва Кассиля в ими же выдуманную Швамбранию; главное здесь — потребность верить, а не уверенность в географической реальности. Поэтому с такой невероятной радостью встречает Дрожжинин рассказ Телескопова, как тот побывал случайно в далекой Халигалии. Слово реальность Халигалии для Вадима Афанасьевича неожиданна и радостна. Тем радостнее, чем неожиданнее.

А может, это их общий сон, подсознательная близость?

Мне кажется, можно предположить и это.

Халигалия для Дрожжина — самообман, иллюзия, но, как сказано где-то (в книге Александра Лебедева «Чадаев». — Ст. Р., 2006), иллюзия может быть формой консервации идеала. Сам выбор неведомой страны — проявление потребности в духовной жизни, потребности в независимом прибежище для индивидуальности.

Не перестававший стремиться к духовности Дрожжинин первым, как считает автор, должен сделать шаг к общности. К обретению Идеала.

Но обретение это оказалось иллюзорным.

(А каким, добавил бы я сегодня, оно могло быть у сплошь придуманного, мягко выражаясь, идеализированного советского дипломата-мидовца, чье профессиональное самосознание — обязательный, непрменный цинизм, а профессиональная самореализация — ежедневное вранье? — Ст. Р., 2006.)

Духовное сближение — всегда взаимодействие. Взаимовлияние. Взаимообогащение.

У героев повести нет взаимодействия, потому нет и подлинного сближения. Оно даже выглядит потерей ха-

рактёрности, индивидуальности. Выглядит сглаженностью.

Вернее, есть история взаимоотношений у Телескопова и Дрожжинина; история, заставляющая вспомнить «Звездный билет», Виктора и Димку.

Беспутная Володина легкость, полублатная его личность, передавшись Дрожжинину, становятся благородной решительностью. Поэтому в одном из своих снов Владимир Афанасьевич кидается на соперников с телескоповским кличем: «Шкуры! Позорники! Да я вас сейчас понесу одной левой!»

Это уже не обычный Володин скандал, а борьба за судьбу любимой Халигалии.

Не случайно после этого взрыва, после подсознательного пока отказа от уклончивости, является Дрожжинину во сне — в том же сне — новая его цель, земная, сближающая его с попутчиками Бочкотара.

Превращение иллюзии в мечту реальную прочерчено четко. Четче некуда:

«Она плыла, тихонько поскрипывая, напевая что-то неясное и нежное, накрытая моим шотландским пледом, ватником Володи, носовым платком старика Моченкина.

— Это действительно моя Халигалия! — прошептал я. — Другой мне и не надо!»

С этой минуты и Дрожжинин стремительно теряет свою было наметившуюся содержательность; и на него оказывает обезличивающее свое действие схема, умозрительно собирающая героев вокруг формулы Идеала — Бочкотары, освобождающая их от какой-никакой, а характерности.

И автор остается безразличен к сглаживающему действию своей схемы; судя по благодушной интонации, такая обезличка его не тревожит, даже нравится.

Эта странная бесчувственность — верное свидетельство того, что у автора вдруг притупилось необходимо-острое для художника ощущение нравственного идеала; что Бочкотара не выражение идеала, но эрзац его.

Доказать это логически в подобном случае трудно; Е. Сидоров, предвидя читательское сомнение: «Почему

же именно бочкотара?» — уже заготовил ответ: «А почему бы и нет?» Это спор беспроегрышный, потому что вопрос поставлен коварно-неправильно.

Идеал сатирика редко бывает сформулирован — как у Щедрина, он может выражаться негативно. Чем идеал крупнее, чем активнее борется за него сатирик, тем сатира глубже, острее, беспощаднее к злу, разборчивее в целях, и никто не вправе требовать «положительной» формулировки идеала; это не всегда удается, а порою — как у Гоголя — приводит к результатам печальным.

Аксенов в «Бочкотаре» сам решился дать формулу идеала, символ его. Но Бочкотара не идеал, не его прямое или косвенное выражение, а подстановка — тем более поспешная, чем идеал неосязаемее. Эту подстановку и выдала прорвавшаяся неправда чувства.

И вот сатира оказалась потеснена милым, поверхностным юмором капустастика, а сближение героев выглядит водевильным хэппи-эндом.

Это у Аксенова не впервые. Был странный хэппи-энд в «Звездном билете», где понадобилось «убить» Виктора, чтобы разом прозрел Димка; был хэппи-энд в романе «Пора, мой друг, пора», чьи герои якобы обретали утешительный смысл жизни в будничном труде, который паразитически напоминал студенческие выезды на картошку, в свою очередь напоминавшие герою «Коллег» Саше Зеленину фанерные декорации студии «Ленфильм».

Я, конечно, не против счастливых концов. Я даже не против того, чтобы условная «Бочкотара» заканчивалась именно водевильно, — ее жанр это допускает. Но жаль, что во всех этих случаях оптимизм финалов поспешен. Он — уход от окончательного решения проблем, их беллетристическое закругление.

Я говорил, что «Затоваренная бочкотара» не выразила серьезных черт действительности.

Более чем наивно требовать от «странной» повести прямого выражения современных вопросов, современных событий. Но у времени есть общее настроение, общий дух. Переживаемые нами годы — годы зрелости об-

щества, годы раздумий, анализа, осмысления разнообразных сложностей.

(Стоп!

Это — годы брежневского «застоя», хотя бы начала их? Между тем так и есть. Так было, пусть не для всех поголовно. Хрущевская «оттепель», в продолжительность и тем паче в бесповоротность которой верили далеко не все, — я, среди прочих, не верил, удивляясь, что она затянулась, — сменившись застойностью и сталинизацией, освобождала от иллюзий даже тех, кто их питал, способствуя именно зрелости.

Так что я знал, что писал, как неизбалованные читатели того времени, понимали, что написано. — Ст. Р., 2006.)

Когда к человеку или к обществу приходит зрелость, им становится не легче, а труднее. Ответственнее. Когда люди обретают единение, когда они постигают наконец идеал, это тоже обычно не располагает к идиллической безмятежности.

Повесть «Затоваренная бочкотара» кончается слишком безмятежно. Сплочение персонажей вокруг Бочкотары идиллично, потому что сложность сглажена, схематизирована.

«Затоваренную бочкотару» называют притчей. Это, в общем, справедливо.

В нормальном понимании притча — иносказание, однозначная аллегория, олицетворение добродетелей и пороков. Героям ее незачем быть полнокровными, они служебны.

Читая притчу, точно знаешь: это прямо о тебе или о соседе; собственное ее содержание — лишь видимость, лишь намек.

В лучших прежних вещах Аксенова, мы помним, была своего рода символичность. Она не только уживалась с психологической разработкой характеров, с жизненной точностью, но не существовала без них.

Я не выступаю против современных притч — вроде брехтовских. Напротив. Но так уж получилось, что Аксенов, *педалируя символику, тем самым отказался от сча-*

стливого и особого своего умения видеть, чувствовать, живописать мир; вернее, ограничил свое умение задачами частными.

(Курсив — сегодняшний. — Ст. Р., 2006.)

В «Бочкотаре» мысль о преодолении суетности звучит отчетливее, чем прежде, но отчетливость рождена искусственно — потому что приглушен полифонический шум жизни.

Мысли легко проявиться, ибо нет сопротивления материала. Материал не сопротивляется, и общее движение мысли, рассчитанное заранее на целую повесть, свершается с неожиданной — вероятно, и для автора тоже — скоростью. Все ясно задолго до конца. И автор, не знаю, вольно или невольно, но заставляет повесть буксовать, замедляя ее движение к финалу новыми и новыми снами, уже ничего не добавляющими ни к характеристикам персонажей, ни к самой мысли.

Благо, это была бы веселая игра воображения. Но в снах, мне кажется, начинает появляться вымученность.

Кстати, еще об этих снах.

У литературных сновидений — своя история.

В пушкинском «Гробовщике» Адрян Прохоров видит сон. И в «Невском проспекте» Гоголя художник Пискарев видит сон. И в первом варианте «Носа» были строчки: «Впрочем, все это, что ни описано здесь, виделось майору во сне».

Видимо, Гоголь по инерции хотел и этот фантастический сюжет отнести к разряду сновидений. И, видимо, ощутил, что в повести «Нос» возникло нечто новое по сравнению с повестью «Невский проспект», позволяющее обойтись без привычной оговорки.

В «Гробовщике» и в «Невском проспекте» происходящее во сне — аллегория и аналогия, образ невозможного (визит к гробовщику его мертвых клиентов и призрачное счастье Пискарева).

В «Носе» фантастика, «странность» уже вошла в сюжет, определила и переродила его, открывая в русской литературе новый тип художественного мышления.

Возможное и невозможное переплавились.

В «Бочкотаре» фантастическая символика тоже в основе сюжета, она его двигатель, а не элемент действия.

Мир повести условен с первых строк. А сны — это как бы новая ступень условности, шаг в еще более фантастический мир. Казалось бы, это должно быть связано с усложнением мысли, с исследовательской углубленностью.

Но нет.

Сны — чем дальше, тем очевиднее — становятся необязательными, обнажая неорганичность выстроенного Аксеновым мира.

У Гоголя «странный сюжет» — порождение и выражение жизни. Форма ее постижения.

В повести «Затоваренная бочкотара» условность — способ разнообразить мысль, не углубляя ее.

Может быть, не обязательно было бы писать эту статью, если бы «Бочкотара» осталась всего только шуткой, веселой передышкой между двумя серьезными произведениями, легким чтением вроде Джерома Джерома (вот уж польстил так польстил! — *Ст. Р.*, 2006), если бы в ней не ощущалась все время претензия на нечто высшее, философское — претензия, убивающая веселье и не вносящая подлинной серьезности.

То есть если бы автор не полагал, что идет вверх, уходя к «Бочкотаре» от «На полпути к Луне», от «Дикого», от «Папа, сложи!».

Мне кажется, это не так.

Мне кажется, «Затоваренная бочкотара» — не усложнение, а упрощение аксеновской прозы. Ограничение. Обеднение.

Что же, стало быть, Аксенову отказаться от этого пути?

Мало того, что такие критические советы бестактны. Фантастическая символика свойственна Аксенову по природе его художественного мышления. Он, несомненно, станет искать дальше. Путь этот необратим.

И пусть ищет.

Только не облегчая себе задачи. Не путая мудрости с умозрительностью, сатиры с капустником. Не избегая сопротивления материала.

Иначе победа будет ложной, как в «Бочкотаре», идилличность финала которой — странный результат освобождения от суетности. (Спохватываюсь: понятно ли читателю этой книги то, что было более чем понятно читателю той статьи? А именно — что «суетность» следует понимать не по Екклесиасту с пресловутой «суетой сует», а как прозрачный синоним погруженности в советскую обыденность, в партийно-профсоюзный карьеризм?.. — Ст. Р., 2006.) Идиллия, даже огражденная иронией, — не преодоление сложности, а уход от нее. Иллюзия — вроде Халигалии.

Не стоит самообманываться.

* * *

Напомню — это год 1968-й.

Снова — и тоже не чересчур — нарушая сугубо «литературно-критический» характер книги, вспомню историю появления этой статьи.

В ту пору, будучи еще дружен — или по меньшей мере продолжая приятельствовать — с Аксеновым, я, получив от «Вопросов литературы» предложение написать о «Бочкотаре», для начала честно изложил ее автору свой замысел. Дескать, к рассказам твоим отношусь так-то и так-то (да Аксенов и сам знал о моем отношении к ним, первым читателем-слушателем которых, еще на уровне рукописи, я нередко бывал); «Бочкотара» мне, как тебе, мол, опять же известно, не понравилась. Так что решай, соглашаться ли мне с предложением. Если скажешь «нет», откажусь.

— Ну что ты, — ответил друг Вася, полагаю, вполне искренне. — Я буду рад, если ты напишешь.

Больше того. После опубликования статьи отношения наши ухитрились — до времени — не испортиться; даже, что особо занятно вспомнить, Аксенов, вернувшись из поездки по США, признался: читая там лекции, всюю использовал мою статью, во всяком случае ее часть о «Носе».

— Ты не возражаешь?

— Конечно, нет. Да ради бога!..

Правда, со свершением той эстетической эволюции, которую статья констатировала, и с моим неприятием этой эволюции, отношения наши... Впрочем, это уж слишком личное. А речь о том я завел лишь затем, дабы подчеркнуть: статья ни в коем случае не была агрессивно-полюемической, она пыталась — пыталась! — стать — но не стала! — дружески предостерегающей. (Критик, как оно и бывает обычно, в очередной раз преувеличил свою — и своих коллег — способность влиять на «литературный процесс».) И если чему слегка удивляюсь, перечитав сегодня статью давних лет, так это своеобразному бесстрашию (объяснимому и надеждами, которые еще питало то послеоттепельное время, и моей собственной неразочарованной молодостью), с каким я, в пору непримиримого литературно-политического противостояния, решился стать «над схваткой». С одной стороны, игнорируя обстановку, когда полчища официозных погромщиков взяли за обычай каждую новую вещь Аксенова встречать уже загодя заготовленными обвинениями; с другой, превозмогли то обстоятельство, что критикуемый тобою — твой товарищ, чьей дружбой ты тем самым рискуешь, талантливейший прозаик, писания коего, что поделаться, нравятся тебе все меньше и меньше.

Еще сохранялось, выходит, уважение к своей критической профессии (с годами подвергавшееся скептическому сомнению)?..

Сегодня перечитал — и воспроизвожу — статью со смешанным чувством. Хотя, признаюсь, без отвращения к ней и, пуще того, вдруг задумавшись: а с чего, собственно, я решил, будто нынче пишу лучше? Не есть ли это как раз приступ сегодняшнего самодовольства?

Да, очевидна неизжитая «шкловщина» в манере письма — хотя не сказать ли, скорей, «дорошевичевщина» (трудно произносимое слово), ибо, как известно, манеру писать обрывистыми абзацами-фразами Виктор Борисович заимствовал у Власа Михайловича? Да, упирая на «пунктик» Аксенова как «певца отпуснников», следовало

вспомнить, что это с моей стороны заимствование, пусть неосознанное, у молодого Корнея Чуковского, декларировавшего: «Каждый писатель для меня вроде как сумасшедший. Особый пункт помешательства есть у каждого писателя...»

(В главе «Грань» я, как заметил внимательный читатель, уже благоразумно-совестливо сделал необходимую ссылку на свое заимствование.)

И т. д., и т. п.

Главное, однако, не это.

«Серьезное искусство», — написал я как бы в укоризну Аксенову (плюс: «серьезные произведения... подлинная серьезность...»), еще не подозревая тогда, что само слово «серьезность» и именно применительно к словесности, вообще к искусству, годы спустя подвергнется глумлению.

Может, и справедливо? Заслуженно?

Отчасти, возможно, так, как заслуженно почти все на свете; тем не менее, на том продолжаю стоять, хоть и без Лютеровой фанатичной упертости. Не то чтобы, как он, «не могу иначе» — могу, допускаю, однако и тут избегая крайности.

Что говорить, игра находится, если и не в основе, то в природе любого искусства. И как иначе? Разве утверждение: «Эмма — это я!» не аналог детского перевоплощения в предмет и объект игры? Разве Наташа Ростова, а то и пегий мерин Холстомер, передающие *серьезные, нешуточные* воззрения своего создателя на условность оперы или на экономические общественные отношения, — не игра? Беря ниже, но отнюдь не до степени уничижения, рассказы того же Аксенова — разве не естественное слияние игры и серьеза, «небес и балагана»?..

Но не стану повторяться, покуда всего лишь отметив, что уж эта-то тема подлежит в моей книге развитию и варьированию.

Как бы то ни было, Василий Аксенов положил начало или хотя бы, что бывает не менее важно, возобновил традицию игровой русской прозы, так что без малейшей иро-

нии готов повторить вопрос Владимира Новикова: мол, не умирают ли от зависти иные кумиры сегодняшней словесности, перечитывая «Победу» или «Дикого»?

(Факультативно предположу: вряд ли. Иначе бы проповали идти дальше и глубже.)

И вместе с тем... Прячусь за спину того же Новикова, сурово оценивающего Аксенова позднего.

Что я угадывал в старой статье?

Сказать бы, используя совершенный вид: угадал, да, во-первых, будет выглядеть нагло, во-вторых, в угадке этой радости мало, в-третьих, если кто действительно угадал, предсказал, предвосхитил, то прежде всего сам автор «Затоваренной бочкотары». И собственный вектор, и многие характернейшие черты современной прозы, современного художественного сознания — например, то «капустничество», то сочинительство «для своих», «для семейного круга», то «не познание, а узнавание», чьим путем пошли многие.

Будь то — в наилучшем случае — «Скажи изюм» того же Аксенова, где зеркально изложена ситуация вокруг скандального альманаха «Метрополь», вплоть до того, что центральный погромщик Феликс Феодосьевич Кузнецов без затей превращен в Фотия Фекловича Клизмецова. (И мне, признаюсь, трудно представить читателя, незнакомого с подоплекой реальной истории, реагирующего не менее живо, чем читатель осведомленный и ангажированный.) А в случае — не могу сказать: худшем, скажу: более прямолинейном — демонстративное заявление известного литератора Льва Рубинштейна, сказавшего, что ему как читателю интересны лишь люди его тусовки. Главный эстетический критерий — личное знакомство с автором «текста». Что же касается незнакомцев, то: «Мне, простите, Романа Роллана или Томаса Манна ни за какие деньги не надо. Мне это неинтересно».

Впрочем, и к такому культурному (?) самосознанию нам не миновать еще воротиться.

Что касается непосредственно Аксенова, то он к тому ж наглядно продолжил, развил и тему *эмиграции в Халига-*

лию... О, речь не о той эмиграции, что физически совершилась в самой натуральной реальности, какие бы тайные и очевидные связи мы тут ни предполагали. В самом его творчестве «Халигалия», выступавшая и под другими наименованиями, занимала все больше и больше места, — к примеру (однако не только), в романе «Остров Крым», где Аксенов, еще пребывавший *тут*, уже вымечтал и выстроил соблазнительное *там*. В конце концов Халигалией, если не страной «Королей и капусты», предстанет сама Россия, СССР («Московская сага»)...

Но и об этом — позже, в третьей части моей книги. Пока нам довольно прикосновения к самому механизму сотворения писателем *по своему образу и подобию* вожденной Утопии. Города Солнца. Страны гуигнгмов. Швамбрании. Йокнапатофы. Или — Абхазии, вернее сказать, Чегемии со столицей не в Сухуме, а в Мухусе.

Потому логично обратиться еще к одному несомненно-му утописту, к Фазилю Искандеру.

ПОСЛЕДНИЙ ЧЕГЕМЕЦ

Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции, у моря.

Иосиф Бродский

Как ни странно, а может быть, вызывающе это ни прозвучит, но Иосиф Виссарионович Сталин в романе Искандера «Сандро из Чегема», в главе «Пиры Валтасара», наделен неким своеобразнейшим... да, рискну сказать: обаянием. Не лишен его, во всяком-то случае.

Впрочем, по порядку.

Грешно, а то даже и гнусно рассуждать об искандеровском романе, печатавшемся прежде в виде извлечений и отрывков (не считая «тамиздатского» его появления в «Ардисе», тоже, впрочем, в еще незаконченном виде), так же, как, случается, рассуждают об иных задержанных сочинениях: мол, что бы там ни было, а они появились вовремя, именно тогда, когда для них созрели читатели и само время. Так рассуждали даже о «Мастере и Маргарите», романе, явившемся среди совсем иной Москвы, рассчитанном совсем на иного читателя: любой писатель, на какую бы посмертную жизнь ни рассчитывал, вольно или невольно адресуется современнику.

Нет, для появления значительных событий — в искусстве или в общественной жизни — нам, читателям, угрожает возможность лишь перезреть. Недозрелости здесь не бывает. Долголетняя цензурная задержка «Сандро» — драма для писателя, потерь от которой ни он, ни мы не в состоянии подсчитать; драма она и для нас, чье эстетическое и нравственное сознание уже давно могло быть обогащено этим, я уверенно полагаю, великим произведением. Одним из немногих лучших романов русского XX столетия. Но, наученные своим опытом и в беде находить ежели не счастье, то некую пользу, мы и здесь можем утешить себя вот каким обстоятельством; зато уж, читая, допустим, те же «Пиры Валтасара», мы получили сегодняшнюю возможность не отдавать все почтительное внима-

ние смелости автора, шедшего против течения. Как и не захлебываться от счастья, что это — разрешено, ура! Просто читать — да, *просто*, как оно и должно, не политизируя искусства, не навязывая тексту своих нагрузочных, не нужных ему эмоций...

Самое первое телесное появление Сталина в этой главе и вообще в романе как бы подчеркнуто объективизировано. Или вернее сказать, остранено — непредвзятым взглядом автора, заимствующего эту непредвзятость у своего героя Сандро: тот, оказавшись в составе абхазского танцевального ансамбля, долженствующего украсить собою высочайший банкет, видит вождя впервые и полубеззащитно открыт очарованию находящейся рядом и оттого уже словно бы демократичной верховной власти.

(Как тут не вспомнить весьма и весьма схожую ситуацию и категорически противоположное ощущение: молодой переводчик Липкин так же вплотную наблюдает вождя народов, при этом остро чувствуя цирковой, балаганный, опилочный запах явления лжемессии.)

Впрочем, Искандер вначале, кажется, сам изо всех простодушных и любопытствующих сил старается понять душевные движения и Сандро, и вождя:

«Постепенно взаимные рукоплескания слились и выровнялись, найдя общий эпицентр любви, его смысловую точку. И этой смысловой точкой опоры стал товарищ Сталин. Теперь и секретари райкомов, как бы не выдержав очарованья эпицентра любви, повернули свои аплодисменты на Сталина. Все били в ладоши, глядя на него и приподняв руки, как бы стараясь добросить до него свою личную звуковую волну. И он, понимая это, улыбался отеческой улыбкой и аплодировал, как бы слегка извиняясь за предательство соратников, которые аплодируют не с ним, а ему, потому что он один бессилен с такой же мощью ответить на их волну рукоплесканий».

Сравним:

«Что сделалось с залом! А ОН стоял, немного утомленный, задумчивый и величавый. ...Я оглянулся: у всех были влюбленные, нежные, одухотворенные и смеющиеся ли-

ца. ...Каждый его жест воспринимали с благоговением. ...Когда ему аплодировали, он вынул часы (серебряные) и показал аудитории с прелестной улыбкой...»

Если бы я не знал — совершенно точно, — что Искандер, работая над «Сандро», никак не мог читать страницы дневника К. И. Чуковского, впервые опубликованные много позже, я решил бы, что этот Сталин с его талантливо сыгранной, убедительно внушенной зрителям (и каким: рядом с Чуковским — Пастернак, разделяющий те же чувства) человечностью облика прямо повлиял на того Сталина, который изображен в «Пирах Валтасара». Настолько сходствуют воображение писателя Искандера, на сей раз причащенное, прикосновенное к восприятию выдуманного им танцора-абхаза, и реальное самоощущение реального очевидца Чуковского.

Да такое дотошное, я бы сказал, бережное проникновение в самосознание персонажа, каков бы он ни был, — это ведь своего рода соавторство, которое по сути своей не может быть враждебным. Точнее, только враждебным. Всякая попытка понять по своему стимулу беззлобна: злоба немедля поставила бы этой попытке непреодолимую преграду. А маленькие человеческие слабости вроде этой, неопасной и непреступной, формы сталинского тщеславия способны лишь располагать к тем, от кого грозно зависит наша судьба; им же самим эти слабости напоминают, что они как-никак люди. Стало быть способны (как нам обнадеженно кажется) расслышать и учесть нас, «простых», «маленьких», среди своих величавых свершений и грандиозных замыслов.

Чем дальше, тем бесповоротнее зрелище, открывающееся взгляду неопита-чегемца Сандро — то есть, понятно, открываемое через него автором, Искандером, — будет превращаться в балаган, припахивающий уже не цирковыми опилками, а перегаром и кровью. И все же автор странным образом не торопится с этим неизбежным превращением. Словно дает центральному персонажу главы «Пир Валтасара» некий шанс — погодить, не оборачиваться чудовищем.

Да и в самом деле — дает. Предоставляет. И не один.

Когда молодой Сандро, честолюбиво состязаясь пред очами вождя с премьером ансамбля, исполнит свой коронный номер «полет на коленях» да еще с глазами, укрытыми под башлыком, то бишь вслепую (тут, разумеется, лукаво притаилась язвительная метафора), а вождь с улыбкой нагнется к расprostертому у его ног танцору и в упор встретится с ним глазами: «Кто ты, абрек?.. Где-то я тебя видел, абрек?..», чегемца встревожит непонятное беспокойство. А после обожжет осознанный ужас. Он вспомнит: далекие детские годы, свой аул Чегем, себя, пасущего коз, слухи о бандитском нападении на пароход и встреченного в лесу страшного, поспешающего, будто уходящего от погони человека. Его цепенящий злобою взгляд и шепот ему, мальчику, на ухо: «Скажешь — вернусь и убью...»

Что, если бы маленький Сандро преодолел тогдашний свой ужас и рассказал о встрече отцу? Что, если б того низкорослого убийцу с покатым плечом изловили бы — и?.. Размышления подобного рода — «если бы да кабы» или «потому что в кузнице не было гвоздя» — неизменно волнуют детей и сочинителей, как бы ни воспрещали им подобное легкомыслие историки. Да и впрямь велик, а главное, естествен соблазн — заглянуть за край сбившейся реальности, обмирая от ужаса или вдохновляясь собственным оптимистическим воображением.

Помню и я: давние шестидесятые, два москвича, то есть мы с Василием Аксеновым, катим по Кахетии; в «Волге» с нами — двое братьев Чиладзе, Тамаз и Отар, замечательные писатели, за рулем — молодой историк Лаша Джанашия, и вот он-то как раз рассказывает... Что? Действительную историю? Или легенду? В общем, как к Илье Чавчавадзе заявился юный семинарист по фамилии Джугашвили и почтительно попросил мэтра оценить стихи его сочинения. Живой классик Грузии не скрыл, что поэтом гостю не быть, а когда тот, огорчившись, осведомился, чем бы ему в таком случае заняться, ответил:

— Ну, мало ли путей для молодого и энергичного человека! Почему бы вам не испытать себя, например, в политике?

Юноша задумался, поблагодарил и откланялся.

— Что бы ему sluкавить да и похвалить стихи? — воскликнул кто-то из нас. (Кстати — все же легенда. Чавчавадзе напечатал стихи в своей газете. Не помогло.) И в этом полугомическом возгласе, и даже в придуманной Искандером встрече маленького Сандро с ужасным убийцей есть смягчающий реальность элемент допуска, выбора, предотвращения бедствий...

Но Искандер-то фантазирует куда смелее.

«Гапринди шаво мерцхало... Лети, черная ласточка, лети...» — поют на пиру песню, какую, как говорят, в самом деле любил Сталин, и она, пишет Искандер, сказочным образом освобождает душу бывшего Сосо Джугашвили:

«Ему видится теплый осенний день, день сбора винограда. Он выезжает из виноградника на арбе, нагруженной корзинами с виноградом. Он везет виноград домой, в давилню. Поскрипывает арба, пригревает солнце. Сзади из виноградника слышатся голоса домашних, крики и смех детей.

...Он проезжает и чувствует, что всадник из Кахетии все еще глядит ему вслед. Он даже слышит разговор, который возникает между односельчанином и гостем из Кахетии.

— Слушай, кто этот человек? — говорит всадник, выплескивая из кружки остаток воды и возвращая ее хозяину.

— Это тот самый Джугашвили, — радостно говорит хозяин.

— Неужели тот самый? — удивляется гость из Кахетии. — Я думаю, вроде похож, но не может быть...

— Да, — подтверждает хозяин, — тот самый Джугашвили, который не захотел стать властелином России под именем Сталина».

И объясняет, отчего не захотел: «...Крестьян жалко. Пришлось бы, говорит, всех объединить».

Знаменитый искандеровский юмор; его парадоксы, которые, впрочем, и не парадоксы вовсе, не вывернутые наизнанку общие места, а гримасы жизни и человеческого сознания, словно всего лишь подсмотренные простодушным писателем; наконец, его же сарказм, опирающийся на горький наш опыт — черта с два «он» откажется от такой перспективы. И среди этой стихии юмора и сарказма — сугубая подлинность неспешной крестьянской беседы, пленительного для автора образа жизни; островок гармонии, не искаженной даже уродливым самосознанием свирепого персонажа.

Тут нечаянно вспоминается то, что, коли уж вспомнилось, трудно не сопоставить с искандеровским текстом. «Наташа Труханова», Наталья Владимировна, бывшая шантанная дива, подруга барона Ротшильда, а затем жена экс-графа Игнатьева, всплескивает руками, глянув через окно на московскую, осеннюю, мерзостную погоду (цитирую книгу Марии Белкиной «Скрещение судеб»):

«— Боже мой! Я ведь только теперь поняла, какой Сталин великий человек! Подумать только — променять благословенный климат Грузии на эту мразь и слякоть! Как надо любить русский народ! Россию!»

Кто отчетливее выразился здесь, в этой оригинальной версии как величия Иосифа Виссарионовича, так и все тех же причин его переезда из прекрасной отчизны? Кого здесь больше — его ли самого или характера и образа мыслей красной графини?

Во всякой легенде полнее, реальной всего предстает не тот, кого она славит или хулит, — он-то может преобразиться до полной утраты реальных своих очертаний, — а тот, кто слагает легенду. И, думаю, анекдоты, истории, слухи, легенды о Сталине (все и вся, от тех анекдотов, что шептали друг другу на ухо и все-таки получали срок, до литературных и кинематографических панегириков вроде павленковского «Счастья» или чиаурелиевской «Клятвы») по-прежнему ждут своего, если не систематизатора, — этих полным-полно, — то исследователя. Который, помимо прочего, обнаружит в обществе сталинской

эпохи и — на поверхности — удручающее единодушие, и — глубже — удивительное, неожиданное многообразие...

«Конечно, Хрущев во многом прав... насчет колхозов прав. Насчет выселения народов прав и насчет арестов прав... Но если ты хочешь мое личное впечатление, я тебе скажу... К ребятам из охраны лучше его никто не относился».

Так выскажется у Искандера некто Тенгиз, ветеран «органов»; выскажется сдержанно, ибо стеснен обществом тех, у кого к Большеусому (говоря по-чегемски) совсем иные счеты, — а один из возможных его прототипов, чьи мифотворческие способности ничем подобным не стеснены, преобразит свою благодарность охранника к заботливому хозяину в образ уже решительно фантастический: «Сталин был совершенно свободен от чувства страха... Сталин был несколько вспыльчив, но отходчив и добр... Сталин не любил, когда его восхваляли» (А. Т. Рыбин. Рядом со Сталиным).

С этим все ясно. Здесь несвобода радостно-явная, самоупоенно-рабская, ощущаемая как дар судьбы, как завидное счастье. Но если хорошенько припомнить, как мы сами рассказывали — и не перестали еще разжевывать, с течением времени даже поприбавив эпического благодушия, — «случаи» со Сталиным, полудостоверные истории о проявлениях его жестокости, непредсказуемости, самодурства, то придется сознаться: в пересказе нашем сквозило... да, ничего не поделаешь, сознание странного обаяния. Не самого Сталина, боже упаси, — это уж участь или вконец оболваненных или, что хуже, жаждущих быть таковыми, — но воплощенной в нем абсолютной власти, которая, раз уж она абсолютна и беспредельна, всегда имеет неиспользованные ресурсы стать еще хуже, еще страшнее, еще кровавее, и за эту нереализованность хочешь или не хочешь, но испытываешь род унижительной благодарности.

Повторяюсь? (См. главу «Отчетливость».) Вернее: напоминаю об этом синдроме, под стать поминаемому сегодня столь часто «стокгольмскому», — стоит напомнить,

потому что в заложниках у этой силы, у этого обаяния оказываются и те, кто должен был бы играть, да и играл роль нашей нравственной опоры.

Те же Пастернак, Чуковский. Даже не замеченный в симпатиях к советской власти Булгаков. (Но не Ахматова!)

Позволяя себе скачок сразу через несколько различных ступеней несвободы, через оттенки, от позорного к трагическому или трагикомическому, вспоминаю записанные женою Булгакова Еленой Сергеевной домашние шутовские импровизации будущего сочинителя пьесы «Батум» на сюрреалистическую тему своего якобы приательства и панибратства со Сталиным.

Импровизации очаровательные, озорные, неистощимые на выдумку; достаточно процитировать феерический эпизод, как вождь, пожалев своего «Михо», у которого «лежит в МХАТе пьеса, а они не ставят, денег не платят...», берет телефонную трубку:

«— Художественный театр, да? Сталин говорит. Позовите мне Константина Сергеевича. (Пауза.) Что? Умер? Когда? Сейчас? (Мише.) Понимаешь, умер, когда сказали ему.

Миша, — записывает ремарку Елена Сергеевна, — тяжело вздыхает.

Ну, подожди, подожди, не вздыхай.

Звонит опять.

— Художественный театр, да? Сталин говорит. Позовите мне Немировича-Данченко. (Пауза.) Что? Умер?! Тоже умер? Когда?.. Понимаешь, тоже сейчас умер. Ну ничего, подожди.

Звонит.

Позовите тогда кого-нибудь еще. Кто говорит? Егоров? (Зав. финансами МХАТа. — Ст. Р.) Так вот, товарищ Егоров, у вас в театре пьеса одна лежит (косится на Мишу), писателя Булгакова пьеса... Я, конечно, не люблю давить на кого-нибудь, но мне кажется, что это хорошая пьеса... Что? По-вашему, тоже хорошая? И вы собираетесь ее поставить?»...

Дальше — в том же феерическом роде.

Что это? Отчаянный (со стороны Булгакова) юмор висельника? Или, что, возможно, гораздо хуже, ерничество того, кто готов сдаться на милость победителя (так сказать, «у времени в плену»)? Того, кто вскоре как раз решится махнуть рукой и написать злосчастный «Батум» — нате, мол, подавитесь!?

Как бы то ни было, нельзя не заметить: в юмористически роковых телефонных звонках, укладываемых на месте тех почтенных людей, о которых намаявшийся в Художественном театре Булгаков не мог вспоминать без содрогания, — в этих звонках-выстрелах является веселая, ничем не ограниченная, воландовская кара. В романе, как известно, настигающая преимущественно тех, кто ее заслужил.

(Воландовская — буквально. «Хорошо было бы, если б Воланд залетел в Барвиху! — напишет Михаил Афанасьевич жене, будучи обозлен на того же Немировича-Данченко: на сей раз тот вызвал в правительственный санаторий своего секретаря Ольгу Бокшанскую, сестру Елены Сергеевны, оторвав ее от перепечатки «Мастера и Маргариты». И посожалеет: — Увы, это бывает только в романе!»)

Словом, вновь хоть и ернический, но несомненный ответ все того же, опасного и притягательного обаяния абсолютного могущества.

Обаяние, неожиданно коснувшееся искандеровского Большеусого.

Одной главой раньше «Пиров Валтасара» отец Сандро, старый Хабуг, быть может, самый любимый герой Искандера, горестно озадачась неотвратимостью вступления в «кумхоз», возмечтает в последней и безумной надежде, как «он прорвется до самых верхов и однажды окажется в кабинете самого Большеусого и тут-то выворотит ему всю правду... И тогда задумается Большеусый и скажет:

— Пожалуй, набедокурили мы тут с этим делом... Знаешь что, надевай этот китель и занимайся своими кресть-

янами от нашего имени. Пусть они живут, как хотят, только налоги пусть платят исправно. А я займусь своими рабочими и не будем друг другу мешать...

Только бы сказал такое Большеустрый, уж мы бы для него постарались, уж мы бы его завалили нашим добром до самых усов».

Кажется, я сказал о крестьянской надежде: «безумная»? Не то! Что же безумного, если народ тоже творит легенды по своему образу и подобию и до последнего задыхания не имеет нравственных — вернее, безнравственных — сил допустить, будто в самой страшной душе не осталось ничего человеческого? Ничего, что способно откликнуться человеческому?

Потому воображенное погружение Сталина в утопически-гармонический мир крестьянствования, то, что, казалось бы, должно было отыграть роль язвительного контраста, маскарадного передразнивания, — оно поэтично. Прекрасно. Seriously. *Нормально*.

Этот естественный юмор, эта и в юморе сохраняемая глубокая серьезность, этот великодушный, щедро-разорительный допуск — юмор, серьезность и великодушие очень свободного человека. Свободного, в частности, даже от предвзятости к Сталину.

Хотя почему «даже»? Для истинно художественного, для бескорыстно любопытствующего постижения в этом смысле нет исключений, и изначальная доброжелательность — она-то как раз труднейшее испытание для того, на кого направлена. Оправдать ее, выдаваемую авансом, потяжелее, чем опровергнуть подозрительную предвзятость, всегда хоть в чем-нибудь да неправую.

Так что совсем не напрасно Фазиль Искандер впустил на единый миг в свою радостную Утопию, испытал ею «самого не улыбочивого человека» (определение, данное им Сталину и, с его точки зрения, убийственное). Того, который так много сил положил, чтоб Утопия в самом деле стала только утопией. Атлантидой после потопа.

На одном из публичных вечеров Искандера спросили, почему он, воспевая родной Чегем, живет все-таки в Москве, — не слишком умный вопрос с некорректною подковыркой, от которого не грех отшутиться. Искандер тем не менее, наморщив лоб, стал отвечать со всей серьезностью, а закончил и вовсе мрачно: в Чегеме, сказал он, сейчас почти никого уже и не осталось.

В романе о том же сказано, пожалуй, еще безнадежнее. Даром что каламбурно: «Моя голова — последний бастион защиты от цивилизации... В бастионе моей головы последняя дюжина чегемцев (кажется, только там она и осталась) защищает ее от лезущей во все щели нечисти...»

Понимать ли, что *такие* чегемцы, которыми и представляет их нам Искандер, существуют еще только в его голове? А может, они, такие, всегда только там и существовали?

Вот банальность из банальностей: неотступно воскрешаемый Искандером мир его детства, мир абхазской деревни, мир Хабуга и Чика — порождение ностальгии именно по детству. Как у Набокова, что ли?

Припомним из «Других берегов»:

«Мое давнишнее расхождение с советской диктатурой никак не связано с имущественными вопросами. Презираю россиянина-зубра, ненавидящего коммунистов, потому что они, мол, украли у него деньжата и десятины. Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству».

«Лишь...» Вытеснение одной тоски другою, отказ не только от имущественных претензий, но и от привязанности к географическому и историческому понятию, именуемому Россией. Сказано сильно, страстно; быть может, как раз с той самой страстностью, с какой надеются переспорить очевидное. Ибо и набоковская ностальгия сродни цветаевской «тоске по родине», этой будто бы «разоблаченной мороке» (в прославленном сти-

хотворении тоже ведь яростно опровергалось само предположение о тяге к утраченной родине: «и все — равно, и все — едино», пока память не вынесет на поверхность рябиновый куст, безошибочно-щемящую приметку российского пейзажа).

Детство и родина здесь неразделимы; просто та Россия, которую с нежнейшей плотоядностью воскрешает в «Других берегах» их несентиментальный автор, не Россия, бывшая в сущей реальности. Она преобразена детством, его избирательной памятью, и, вероятно, если бы случилось чудо и Владимир Владимирович Набоков вновь встретился со страной, которой не коснулась «советская диктатура» и даже течение времени обогнуло ее стороной, он, взрослый и знаменитый, вряд ли признал бы в ней точно *ту, свою*.

В этом — и только в этом — смысле Искандер схож с Набоковым. Его Абхазия — географическая, историческая, этнографическая реальность, но она же Утопия, воплощение заповедной гармонии. И напротив: Утопия и гармония, сохраняющие, однако, черты узнаваемой, нелучезарной реальности, даже такие, которые могут и ужаснуть.

И ужасают.

Хорошо помню, как в нелегкую для Искандера пору, когда он пытался опубликовать в издательстве своего «Сандро» (конечно, урезанного), один прозаик, сам вдоволь набедовавший, да и тогда бедовавший... Хотя что ныне скрывать? Владимир Дудинцев... В общем, именно он, обвинявшийся «партийной критикой» в клеветническом изображении советской реальности, написал по заказу издателей, которые были рады именно с его помощью отмазаться от искандеровского романа, резкую, запретительную рецензию. На него, писал он, эти чегемцы наводят ужас, и ему хочется укрыться от них под сенью социалистического правопорядка.

Казалось бы, впрочем, это можно понять. Не запрет, конечно, а — ужас...

«— Как? — спросил Шалико, цепenea и не веря своим глазам, — ты хочешь взять мою кровь?»

— Не взять, а выпить поклялся я, — поправил его пастух, ссылаясь на клятву, как на документ, который никак нельзя перетолковывать».

И далее:

«Махаз изо всей силы прижимал его к раковине, потому что знал: всякая живая тварь, как бы она ни оцепенела от страха перед смертью, в последний момент делает невероятные усилия, чтобы выскочить из нее. В эти мгновенья даже козленок находит в себе такие силы, что и взрослый мужчина должен напрячь все свои мышцы, чтобы удерживать его.

Когда кровь, хлеставшая из перерезанного горла, почти перестала идти, он бросил нож в раковину и осторожно, чтобы не запачкать карман, полез в него и достал из него стопку. Продолжая левой рукой придерживать труп Шалико за волосы, он подставил стопку под струйку крови, как под соломинку самогонного аппарата.

Набрав с полстопки, он поднес ее к губам и, отдунув соринки, попавшие туда из кармана...» — и так далее.

Чудовищно! Как бы виновна ни была жертва, завмаг-вожюга и совратитель двух Махазовых дочерей, это — жертва, и как бы ни был обижен убийца, он — убийца. Отчего же, однако, — я честно прислушиваюсь к собственным ощущениям — у меня на сей раз нет неизбежного гнева и омерзения, в том числе обращенных отчасти на автора, который невозмутимо-эпически, с бестрепетной, чуть ли не замороженной наблюдательностью («...чтоб не запачкать карман... отдунув соринки») повествует об убийстве человека? Не менее невозмутимо, чем повествовал, как старый Хабуг, решившись-таки на «кумхоз», с трагической и степенной обстоятельностью свершал ритуал жертвоприношения: резал козленка у подножия моельного дерева.

Да Искандер, будто напрашиваясь на подобный упрек, прямо соотнесет два неравноценных события.

«Сейчас он смотрел на Шалико без всякой вражды, и это сильнее всего ужаснуло Шалико. Так крестьянин без всякой вражды смотрит на овцу, предназначенную для заклания».

(И точно так же, добавлю я, исходя из авторской интонации, странно ненавидеть Махаза, как странно ненавидеть природу, насылающую на нас обвалы, разливы рек, землетрясения.)

Больше того. Искандер без каких-либо эмоциональных помех позволит Махазу, который тотчас после убийства сдался властям, уснуть с сознанием исполненного долга и обретенной человеческой и мужской полноценности. Даже видеть счастливый сон...

Удивительное дело. В романе и в том бытовом, бытийном укладе, который чегемцы почитают «высшим образом жизни вообще», много такого, что, здравомысленно рассуждая, подлежит безоговорочному осуждению. А Искандер, кажется, до беспечности весел — и только.

Ну хорошо. Нетрудно понять, почему не тянет быть моралистом, когда, например, читаем, как понапрасну арестованный Сандро сидит на допросе у следователя, а его конвойный нетерпеливо заглядывает в дверь. «Дело в том, — пояснит благодушный автор, — что по принятому у нас обычаю человек, которого милиционер водит на допрос, на обратном пути должен зайти куда-нибудь и угостить его. Вот он и напоминал о себе».

Тут смеемся без всяких уколов совести: домашность, уютная семейственность, перешедшие из патриархального быта в быт, осложненный существованием кутузки, — они сами по себе смешны, пародийны, но... В общем, куда ни шло. Однако вот ситуация, в которой страдательному персонажу уж точно не до смеха.

Отряд кавказских меньшевиков (речь о гражданской войне) «экспроприрует» армянина-табачника, который успел изведать не одно такое нашествие, и, узнав, что золота нету, «золото вы уже взяли», грабители вдруг обижаются. «Это не мы, это другой отряд золото брал, — крикнул один из меньшевиков обиженным голосом...» То есть голос подает человек как бы с повышенным и задетым чувством достоинства, неуклонно следующий правилам чести и имеющий право возмущаться напраслиной.

Потом на горький упрек армянина: «Турки резали за то, что армяне, а вы за что?» — будет дан «важный», стало быть, опять-таки самоуважительный ответ: «Для нас все нации равны». Дальше эти интернационалисты с достоинством примут от хозяина вынужденный «хлеб-соль» и станут, словно званые гости, чинно пировать в разоренном доме. «Они поднимали тосты за счастливую старость хозяина, за будущее его детей. Пили, косясь на винтовки, за цветущую Абхазию, Грузию, Армению и за свободную федерацию закавказских республик, разумеется, под руководством Ной Жордания».

Грабеж, насилие, но у Искандера (не то что, вспомним, в «Декаде» Липкина, где явлены жуткие последствия перерождения семейственных, родовых законов) и здесь ритуал, словно пресловутый «примирительный елей», пролитый на разбушевавшееся море. Пародийное подобие (пародийное, однако подобие) порядка, гармонизирующего беспорядок, бесчинство, хаос... И все-таки: неужели этого хватит, чтобы драму сделать доступной юмору?

Впрочем, юмор и вообще-то можно определить как *присутствие духа*. Как способность оказаться выше обстоятельств и даже, если удастся, выше судьбы. Но тут еще и иное.

Устойчивый прежде мир сдвинут, искажен, обезображен (войной, враждой, «кумхозом»), но он, гримасничая, все-таки сохраняет покуда — пусть хотя бы внешне — благообразные черты былой патриархальности. Формы народной жизни, корежась, все же сопротивляются корежению. А такой мир — еще не вовсе пропащий, он достоин иронии, но не проклятия.

Не зря Искандеру понадобился в качестве центрального героя романа не идеальный Хабуг, не безупречный Кязым, а весьма и весьма небезгрешный Сандро, — что даст, между прочим, простор и повод для поверхностных толкований жанра этого романа-эпоса. «Плутовской»? «Авантюрный»?.. Дядя Сандро, протейичный, текучий, ускользящий (как и положено типу, а не характеру, ко-

торый, то бишь характер, обычно округло замкнут своей определенностью, — для понятности назову образцы типов, где также трудно обнаружить завершенность характеров: Уленшпигель, Швейк, Теркин), словом, он, такой, опрокидывает на подступах к нему все однозначные подходы.

Плут? О да, но и человек строго оберегаемой личной чести, во всяком случае, ее закреплённых законом правил.

Лодырь, не проработавший ни единого дня (по чегемским понятиям, согласно которым плясать в ансамбле или служить при Лакобе комендантом ЦИКа — вряд ли работа)? Разумеется. Но...

Лишенный главнейших добродетелей крестьянина, собственным отцом, Хабугом, воспринимаемый со снисходительным пренебрежением (Пустопляс! Бездельник!), Сандро, такой, как он есть, *даже такой*, оказывается воплощением правил, способным по этой причине хоть и беспечно, хоть оступаясь, но вместе с другими — с Хабугом, с Кязымом, с прозаиком Искандером — противостоять тому, что всем им чуждо и ненавистно.

Здоровье народа (надеется Искандер) покуда так крепко, что его хватает даже на грешного — лишь бы кровного — сына...

Да, общий их мир не только досадно податлив к новейшим искажениям и уродствам; он и изначально далек от совершенства. Он жесток, как только может быть жесток уклад, допускающий, к примеру, кровную месть. Все так. Но исторически объяснимая, значит, до поры до времени неизбежная и естественная жестокость, без которой (что поделать!) не вообразишь патриархальный мир Чегема, такая жестокость... Тут не выговоришь: человечна. Язык все же не повернется. Но можно хотя бы сказать: природна. Сопричастна природе, соотносима с ней, как не отравленный ненавистью мститель Махаз, сам дитя и часть природы, соотносим с не умеющими ненавидеть оползем или лавиной.

То, что Искандер способен, не выбившись из размеренного тона, поведать о ритуальном заклятии нарушите-

ля Клятвы, то есть Правила Правил, и с куда большей эмоциональностью, с горечью, презрением, отвращением говорит о проступках несравненно менее кровавых (о неверности друга, предательстве, трусости), — своего рода историзм...

Да что там «своего рода»! Попросту — историзм, в его истинном, даже если не полном смысле (к полному постаемся прикоснуться в следующей главе, посвященной непосредственно писателю-историку). В частности, как понимание, что неизбежно и уже потому естественно и что, напротив, противоестественно. Что свойственно несовершенному (увы!) человеческому роду и что никаким природным несовершенством и исторической необходимостью не оправдать.

Например — ту жестокость, которая (вновь на память приходит «Декада», и уж здесь даже «самый улыбчивый человек», Искандер, не менее жесток и трезв, чем ее автор) есть следствие той разрушительной силы, что, пройдясь по «братским советским народам», по всем нам, конечно, никого не «перековала», как было обещано, а именно что разрушила, лишила определенной душевной структуры, заставила утратить потребность в правилах, чувство нормы, ритуал и уклад.

В романе «Сандро из Чегема» механизм разрушения представлен в своей неусыпной, небезуспешной работе. Центральный, центростремительный герой «Пиров Валтасара», услышав от Лаврентия Берии, что его старинный соратник Цулукидзе ныне «болтает лишнее», все-таки отвергает готовое предложение «выгнать из партии к чертовой матери». «Из партии не можем, — сказал Сталин и вразумляюще добавил: — не мы принимали, Ленин принимал...» Но тут же с наслаждением садиста вспоминает о брате Цулукидзе, занимающем, как выясняется, негромкую должность директора лимонадного завода.

«— Как работает? — спросил Сталин строго.

— Хорошо, — сказал Берия твердо, показывая, что свою неприязнь к болтуну никак не распространяет на его родственников...

— Пусть этот болтун, — ткнул Сталин трубкой в невидимого болтуна, — всю жизнь жалеет, что загубил брата.

— Гениально! — воскликнул Берия.

— У вас на Кавказе еще слишком сильны родственные связи, — объяснил Сталин ход своей мысли, — пусть другим болтунам послужит уроком диалектика наказания».

Что «гениально», это Лаврентий Павлович преувеличил: такая-то месть — кровавая азбука уголовного мира. Помнится, в старом (как говорится, «до катастрофы») очерке о Сахалине некий каторжник, зря, как он сам полагает, упеченный приставом или судьей, сладострастно мечтает, добравшись до тех мест, убить... Нет, не виновника, а его гимназистку-дочку, — да долго насиловать, долго резать, чтобы отец всю жизнь содрогался, вспоминая дочерние муки. Но «диалектика» тут действительно налицо.

«— Говорит “у вас на Кавказе”, — подслушает и безмерно огорчится какой-то из мелких участников сталинского застолья, — а что мы ему сделали?» И холуйское страдание будет дважды право — не только оттого, что Сталина и взаправду стало с течением времени раздражать напоминание о грузинском происхождении. Так что даже неперменного Геловани он было поменял на Дикого: понравилось, что тот играет его без акцента.

Это отчужденное «у вас» особенно красноречиво в устах персонажа, который только что волей писателя Искандера свершил фантастическое перевоплощение в «того самого Джугашвили, который не захотел стать властителем России под именем Сталина». Свершил, побыл им, даже ощутил прелесть несбывшейся судьбы — и пустил в ход свое разрушительное могущество, калеча именно то, что могло стать, но не стало его сущностью и что пока еще является сущностью миллионов его поданных.

Почитание родственной близости, особенно или, согласно Сталину, «слишком» развитое на Кавказе, оно-то как раз по волевому и совсем не бессмысленному ре-

шению Великого Разрушителя всех естественных связей (который начал, кстати, с себя самого, по крайней мере не обошел и себя, расхотевши считаться сыном Грузии и перейдя в российские националисты, а вернее сказать, усвоив имперское, наднациональное самосознание) обращивается своей противоположностью. Теснота связи, от века дававшая людям ощущение прочности, удовлетворение от исполняемого долга, теперь отзовется страданием, беспомощностью, виной. Чем прочнее традиция укоренилась в народе либо в отдельной особи, тем мучительнее приходится расплачиваться.

Ясно, что всякий противящийся разрушению, даже не открыто бунтуя — куда там! — и даже не грозясь, как Евгений из «Медного всадника»: дескать, ужо тебе! — нет, всего лишь оказывая свою принадлежность к традиционному сознанию, памятью души, тот несдающийся враг, подлежащий уничтожению.

Логично!

Приспособиться, нравственно переродиться, дать разрушить свою душевную структуру — вот что становится способом физически уцелеть. А порою даже и хочется не только уцелеть, но именно переродиться: появился соблазн уступить могущественному механизму, согласному включить человека в себя — хотя бы в качестве небезызвестного винтика, — и, значит, словно бы делящемуся с тобою своим могуществом.

Не чужд соблазну и наш Сандро — правда, формы приспособления у него чаще наивны, невинны, оттого преимущественно комичны, хотя...

Будет и случай, когда испытанная искандеровская ирония («ирония над иронией», по его собственной самооценке) беспрекословно уступит место, как ни странно это звучит, открыто гневному пафосу; этому не мешает и то, что на сей раз роль повествователя отдана, как случилось когда-то с мерином Холстомером, мулу старика Хабуга Арапке, который еще последовательнее пастуха Махаза выразит взгляд и голос самой неискаженной природы.

Сандро, еще пребывающий в свите Нестора Лакобы и в должности полуначальника, по-чегемски — «присматривающего», собирается задешево купить дом репрессированного и надеется, что отец примет его неуверенные резоны.

«— Я же сейчас лучший танцор ансамбля, — сказал Сандро. — Сейчас же многих арестовывают, а дома их продают самым заслуженным людям города. Я тебя понимаю, отец. Но не мы же их арестовывали. Не я, так другой купит...

...И тогда мой старик сказал:

— Сын мой, — начал он тихим и страшным голосом, — раньше если кровник убивал своего врага, он, не тронув и пуговицы на его одежде, доставлял труп к его дому, клал его на землю и кричал его домашним, чтобы они взяли своего мертвеца в чистом виде, не оскверненным прикосновением животного. Вот как было. Эти же убивают безвинных людей и, содрав с них одежду, по дешевке продают ее своим холуям. Можешь покупать этот дом, но ни я в него ни ногой, ни ты никогда не переступишь порога моего дома!»

...Недоверие к власти (тем более к новой), внутреннее сопротивление ей на бесхитростно мирном уровне консервативности для здорового народного организма совершенно естественно. Больше того, необходимо. Притом необходимо не только народу, но и самой власти, если она одушевлена благими целями или хотя бы достаточно разумна. Это она, власть, оно, государство, обязаны ежедневно доказывать свою лояльность по отношению к населению, а не наоборот.

Стойкий скептицизм чегемцев, природное родовое упрямство, то, что их отнюдь не привлек призыв переродиться, могло — и должно было! — сделать их оплотом государственности. Но превратило в оплот молчаливого противостояния государству-оборотню — на любящий взгляд Искандера, в оплот основной и, к его горечи, последний.

Хотя на деле горечь еще основательнее. Припомним: «В бастионе моей головы последняя дюжина чегемцев

(кажется, только там она и осталась)...». И пуще того: «Моя голова — последний бастион...»

Похоже, что наипоследним из последних чегемцев Фазиль Искандер готов считать себя самого.

* * *

Среди прегрешений дяди Сандро против чистоты чегемского духа случилось быть и такому — не совсем невинному. Его тогдашнему хозяину Нестору Аполлоновичу Лакобе приспичило — для общенародной, разумеется, пользы — разузнать тайну знаменитых «вод Лагидзе», которую, как подозревалось, старый мастер эгоистически утаивает от народа и государства. И вот Сандро в романтической маске и с вполне чекистским пистолетом ночью забрался в дом творца непревзойденного лимонада, дабы его «как следует тряхнуть».

Однако не преуспел: «...Дух старика Лагидзе к этому времени был великолепно закален интригами Лаврентия Берия.

— Опять бериевские штучки? — спросил он, усаживаясь на постели.

— Нет, — сказал дядя Сандро, — но ты должен открыть...

— Тайну воды Лагидзе? — насмешливо спросил старик. — Так запомните: нет никакой тайны Лагидзе.

— Как нет? — удивился дядя Сандро...»

И его простодушие, не соответствующее исполняемой им непочтенной миссии, вознаградилось притчей, равно пригодной быть самоизлиянием и крестьянина, и поэта.

«— Ты знаешь, как готовят вашу мамалыгу? — спросил старик.

— Знаю, — ответил дядя Сандро.

— Каждая хозяйка знает, как готовить мамалыгу? — спросил старик.

— Каждая, — ответил дядя Сандро.

— И никакого секрета в этом нет? — спросил старик.

— Секрета нет, — отвечал дядя Сандро.

...— Так почему же, — спросил старик, — одни готовят ее прекрасно, другие похуже, а третьи совсем плохо?

— Не знаю, — сдался наконец дядя Сандро.

— Потому что в мире есть талант и любовь, — сказал старик, — чего ваши начальники никак не поймут. И женщина, в которой соединился талант и любовь, готовит мамалыгу лучше других. Любовь учит ее выбирать свежую муку на базаре, хорошо ее просеивать, а талант помогает ей правильно понять соотношение огня и того, что варится на огне.

— Так как же быть? — сказал дядя Сандро.

— Вы только уважайте талант, — отвечал старик...»

«Нет никакой тайны», — утверждает мастер. То есть он не располагает и не может располагать тайной в прямолинейном понимании «начальников»; той, которую они хотят забрать у него, тиражировать и обезличить, чтоб ею пользовался кто попало, всякий, кого назначат: незаменимых нет. Тайной, что поддалась бы разгадке, как шифр шпиона-вредителя.

На деле тайна, конечно, есть, это «талант и любовь», которые недоступны для конфискации, находятся за пределами досягаемости «начальников» и оттого подозрительны им. Подозрительны и враждебны равно в крестьянине и интеллигенте. Такая тайна даже быть названной вслух боится, допуская лишь косвенную речь притчи, и сам Хабуг, гениальный крестьянин, мучаясь предчувствием неизбежности вступления в колхоз, возможно, из суеверия, стоящего на страже целомудренности, не пойдет дальше все того же туманного обозначения — Тайна:

«А главное, чего не выразить словом и чего никогда не поймут эти чесучовые писари, кто же захочет работать, а может, и жить на земле, если осквернится сама Тайна любви тысячелетняя, безотчетная, как тайна пола? Тайна любви крестьянина к своему полю, к своей яблоне, к своей корове, к своему улью, к своему шелесту на своем кукурузном поле, к своим виноградным гроздьям, раздавленным своими ногами в своей давилльне. И пусть это вино

потом расхлещет и расхлебает Сандро со своими прощелыгами, но Тайна-то останется с ним, ее-то они никак не расхлещут и не расхлебают.

...А то, что в колхозе обещают зажиточную жизнь, так это вполне может быть... (Вот она вновь, прекрасная непредвзятость, вроде той, которую сам Искандер позволил себе в отношении Большеусого. — Ст. Р.) И все же это будет не то и даже как бы ни к чему, потому что случится осквернение Тайны, точно так же, как если бы по наряду бригадира тебе было определено, когда ложиться со своей женой и сколько с нею спать, да еще он, бригадир, в особую щелочку присматривал бы, как ты усердствуешь...»

Старый Хабуг не понимает, не может понять, и это делает честь его неуклонно прямому смыслу, что «начальники», или «присматривающие», с какими сам он имеет дело, а также начальники над начальниками, присматривающие за присматривающими не только подсознательно чужды его Тайне, но имеют осознанное намерение искоренить ее. Как тайное оружие классового врага. Как проявление «зоологического индивидуализма».

По несчастью, закавыченное определение дано не Сталиным и не его наркомземами.

«Я... плохо верю в разум масс вообще, в разум же крестьянской массы — в особенности. Для большей ясности скажу, что меня всю жизнь угнетал факт подавляющего преобладания деревни над городом, зоологический индивидуализм крестьянства и почти полное отсутствие в нем социальных эмоций...»

Сказано Горьким, объясняющим в 1930 году свои разногласия с Лениным, но не увлечемся легким занятием, в последние годы одним из самых излюбленных: самоутверждаться за счет заблуждений крупных людей прошлого, тем самым являя отнюдь не свою внутреннюю освобожденность. «...Раб не хочет свободы, как думают люди, раб хочет одно — отомстить, затоптать, кто его топтал», — учтем предостережение Искандера, как и слова Ключевского, когда еще заметившего, что российскому вольнодумцу

обычно недостаточно, разуверившись, просто уйти из храма. Ему нужно нагадить в нем.

Правда, благодушию мешает дата, страшный «великопереломный» год, когда были бестрепетно выведены, вернее, повторены эти горьковские слова (то была вторая редакция очерка о Ленине, сохранившая непреклонную неприязнь к «зоологическим индивидуалистам»). Тем более что стоит отметить одну — важную для нас — закономерность.

Двумя годами позже, в 1932-м, Горький не менее жестко отзовется уже об ином общественном слое:

«Работа интеллигенции всегда сводилась — главным образом — к делу украшения бытия буржуазии, к делу утешения богатых в пошлых горестях их жизни. Нянька капиталистов — интеллигенция, — в большинстве своем занималась тем, что усердно штопала белыми нитками давно изношенное грязноватое, обильно испачканное кровью трудового народа философское и церковное облачение буржуазии».

А еще годом позже в ней же, в российской интеллигенции, он маниакально обнаружит опять-таки «зоологический (!), мещанский индивидуализм», одоблив и оправдав расправу над интеллигентами:

«Мы знаем, как быстро она покрылась мещанской ржавчиной. Процесс “Промпартии” показал нам, как глубоко эта ржавчина разъела инженеров... То же случилось с литераторами...» — и т. п.

Вопрос непростой, пожалуй, и деликатный: можно — и нужно — спорить, насколько эти и подобные горьковские слова отражали действительное превращение его взглядов, не были ли они результатом поистине «зоологического» страха перед скорой на расправу сталинской силой. И все же странно читать этакое у человека, который в том же очерке «В. И. Ленин» вдохновенно воспел интеллигенцию, назвав главной, чуть не единственной движущей силой отечественной истории. Ее «ломовой лошадью».

Странно — и не странно.

«Работа интеллигенции всегда сводилась...» — неприязненно пишет Горький, и это «всегда» разительно противоречит тому, что он утверждал еще недавно. Обнаруживая решительную эволюцию, если не революционный скачок. Но в том, что его «всю жизнь угнетал... зоологический индивидуализм крестьянства», нет противоречия и есть последовательность.

В молодые годы он увидал крестьянина Гаврилу (чья жадность до денег, отвратительная, как всякая жадность, все-таки порождена мечтой вложить их в хозяйство, занять свою Тайну, причастностью к коей отмечен ведь не только идеальный Хабуг, она не для избранных) презрительным взглядом люмпена, блатного Челкаша, в котором ему, как и в обитателях «дна», померещилась сила свободного человека — свободного именно от уз собственности. Сила, обаятельная настолько, что и сопутствующий ей аморализм казался несущественным. Неопасным.

И если совершенно несправедливо утверждать, будто человек, написавший прекрасную пьесу «На дне», непременно должен был кончить пьесой «Сомов и другие», где добродетель торжествовала в облике агентов ГПУ, «берущих» вредителей-инженеров, то при всех оговорках отметим: в первом случае приукрашались люди, не задетые «мещанской ржавчиной», во втором — морально уничтожались (физическое уничтожение осуществляли люди иной профессии) те, кого «глубоко эта ржавчина разъела».

Думаю, трагическая эволюция Горького не обошлась без глубинного воздействия той самой нелюбви писателя к наиболее массовому человеку его страны. К человеку, свою всецелую предназначенность для которого всегда ощущал российский интеллигент. Даже гневаясь на него, даже будучи крепко им недоволен, порой презирая его (и это бывало, притом заслуженно!), — все-таки ощущал. Как Толстой. Как Некрасов. Как Чехов.

Не как Горький.

Что говорить, крестьянство — одно. Интеллигенция — другое. Но единою оказалась сила, которой во что бы то ни

стало понадобилось одолеть обоих «великим переломом», у одних отнимая их, крестьянскую Тайну, у других — их, интеллигентскую, чей псевдоним «внутренняя свобода». Сила, обаяние которой, как очень многие, притом далеко не из худших, испытал на себе и Горький (а с ним и за ним — Бабель, Олеша, Маяковский, Багрицкий, случалось, и Пастернак с Мандельштамом; называю действительно лучших — не Сергея же Михалкова). Даже если сознание этой обаятельности сопровождалось холодком, пробежавшим по коже. Даже если Алексей Максимович именовал Иосифа Виссарионовича «могучим человеком», «мощным вождем» и даже «великим теоретиком» принужденно, неискренне.

Есть несомненная связь между непризнанием права иметь свою «безотчетную» мужицкую Тайну, «Тайну любви крестьянина к своему полю, к своей яблоне, к своей корове», и отрицанием права писателя на внутреннюю независимость — также «безотчетную», то есть тем самым и неподотчетную. Не подчиненную той силе, которая твердо знает, чего она хочет, — в отличие от старика Хабуга, готового допустить, что «кумхоз» совместим хотя бы с зажиточностью, а Большеусый способен внять его, Хабуга, резонам; в отличие даже — или, скорее, тем более — от писателя Горького, резко меняющего свой взгляд на социальную ему интеллигенцию и уступающего власти собственную «тайную свободу».

Эта сила, сила власти, сила Сталина сильна и надежна своей примитивностью — и потому особенной непреклонностью в достижении цели.

Собственно, именно это показал Искандер. Самолюбящее «тому Джугашвили, который не захотел быть властелином России», восхищенное уважение односельчан злой и веселый писательский умысел тотчас представит как невозможность устоять перед соблазном. Дьявольским. «...Он въезжает в раскрытые ворота своего двора, где в тени яблони дожидается его какой-то крестьянин, видимо, приехавший к нему за советом. Крестьянин встает и почтительно кланяется ему. Что ж, придется побеседовать с ним, дать ему дельный совет...»

И вдруг:

«Может, все-таки лучше было бы взять власть в свои руки, чтобы сразу всем помогать советами?»

Чуть-чуть было не давшаяся ему в руки неуловимая Тайна оказалась подменена пошлым рецептом, только и доступным пониманию «начальников», — вроде того, который хотели силою вырвать у старика Лагидзе и который должен был уравнивать талант и бездарность, умельца и неумеху, мудреца и невежду, сделать незаменимого заменимым.

Персонаж «Пиров Валтасара», вдохнувший не что иное, как воздух свободы (так ведь и сказано о песне «Черная ласточка»: она «освобождала его душу»), с тем большей неотвратимостью возвращается в мир несвободы.

«Они думают, власть — это мед, — размышлял Сталин. — Нет, власть — это невозможность никого любить, вот что такое власть. Человек может прожить свою жизнь, никого не любя, но он делается несчастным, если знает, что ему нельзя никого любить.

Вот я уже полюбил Глухого (Лакобу. — Ст. Р.), и я знаю, что Берия его сожрет, но я не могу ему ничем помочь, потому что он мне нравится. Власть — это когда нельзя никого любить. Потому что не успеешь полюбить человека, как сразу же начинаешь ему доверять, но раз начал доверять, рано или поздно получишь нож в спину... Проклятая жизнь, проклятая природа человека! Если бы можно было любить и не доверять одновременно. Но это невозможно».

Или еще: Сталин «смотрел, стоял против меня и говорил, что "...пропащий я человек. Никому я не верю. Я сам себе не верю"».

Нет, это, конечно, уже не проза Искандера. Это Никита Сергеевич Хрущев вспоминает, как умеет, реального Сталина.

Не Мандельштам, не Ахматова, но даже тот поэт, который хотя бы нечаянно вдруг говорит долю правды (малую долю, но страшной правды): «Мы так Вам верили,

товарищ Сталин, как, может быть, не верили себе», — даже он в этот момент свободнее человека, который утверждает: «Никому я не верю». И который в самом деле мог бы сказать: «Власть — это когда нельзя никого любить».

«Кто организовал вставание?» — спросит, согласно известной легенде, Сталин, разгневавшись, что послевоенная московская публика поднялась, как один человек, едва на подмостках появилась Ахматова. И этот вопрос безукоризненно логичен с точки зрения власти, которой всё (нет, оказывается, не всё) удастся регламентировать, но он же абсурден для обладающих Тайной. Или хотя бы знающих: Тайна — есть. Им, в свою очередь, трудно понять, как это возможно — чтобы порыв восхищения не был «безотчетен, как тайна пола».

Внутренняя свобода интеллигенции, в частности или даже в особенности — свобода от такой логики, есть не только аналог здорового народного недоверия к власти; она — неперемный залог внутреннего же освобождения народа. Даже если он вполне равнодушен к ее усилиям и не считает тебя заодно с нею, полагая ее смешные заботы не имеющими отношения к серьезной прозе его жизни. Как бы то ни было, «хранители тайны и веры», повторяя строку поэта, — они, порознь и сообща. Никто больше. И освободиться им суждено лишь вместе.

...Герой-повествователь романа, полуреальный, полуусловный двойник Фазиля Искандера, встречается в городе со стариком чегемцем, и тот, не умея понять, что ж это за профессия — сидеть за столом и невесть что корябать, толкует ее по-своему: земляк, мол, «при должности, из Присматривающих».

— Небось, деньгами подтираешься? — крикнул он, радостно сверля меня своими желтыми ястребиными глазами. Я засмеялся.

— Подтираешься, — повторил он уверенно и неожиданно добавил, — а вот то, что вы Большеусого сверзили, это вы неплохо придумали.

Я пожал плечами, чувствуя, как трудно ему объяснить невероятность расстояния между мной и теми, кто

его в самом деле сверзил. Но, с другой стороны, главное он определил точно — Присматривающие сверзили Большеусого, а на каком расстоянии тот или иной из Присматривающих, или, как они еще говорят, Допущенных к Столу, от тех, кто его в самом деле сбросил, это и вправду не имеет никакого значения. Важно то, что не он, охотник Тендел, не он, пастух Махаз, и не все они, чегемцы или подобные чегемцам, это сделали, а люди совсем другого сорта, то есть Присматривающие сверзили Присматривавшего над всеми Присматривавшими, и теперь вроде всем полегчало... но главную выгоду все равно заберут Присматривающие...»

Писатель-чегемец здесь — добросовестный толмач сказанного чегемцем-крестьянином, и если односельчанин не совсем признает в переводе свой оригинал, — неважно.

Да, народ и интеллигенция не остались совсем в стороне от результатов свержения Большеусого. Но к процессу свержения их не допустили, ни тех, ни других, кое-кого даже одернули, а освобождение, приходящее сверху, бывает, конечно, приятно, но недостаточно, хуже того, обратимо, как не раз подтверждала и подтверждает опять отечественная история.

Кто-кто, а Искандер это понимает — как понимал. Уж ему-то известно, что его Чегем, во-первых, преобразен ностальгическим, мифотворческим воображением, во-вторых же, наша неутопическая действительность потрудилась, дабы Чегем и чегемцы отодвигались в невозвратное прошлое, держа оборону главным образом, если не исключительно, в искандеровских книгах, в «бастионе моей головы».

Было? Не было? (Что нету нынче, сказано прямо: в Чегеме, мол, почти никто уж и не живет.) Что в романе наличествует, так это реставрация, восстановление народного облика, *истории народа*, — слова самые подходящие на переходе к следующей главе.

УДОВОЛЬСТВИЕ ОТ ПОДЛИННОСТИ

Читатели Александра Дюма — это, быть может, будущие историки, которым не хватает только тренировки, приучающей получать удовольствие более чистое и, на мой взгляд, более острое: удовольствие от подлинности.

*Марк Блок. Апология истории,
или Ремесло историка.*

Сегодня Юрий Давыдов знаменит — конечно, в нынешних, достаточно (именно — достаточно!) скромных, оттого истинных рамках — прежде всего как автор романа «Бестселлер». О котором нам, разумеется, не миновать говорить, как и вообще о его поздней прозе, казалось бы, ошеломительно новой — для него самого и, возможно, для всей исторической прозы.

Например — забегаю, забегаю вперед, — в понимании *исторического времени*, которое проходит, не проходя, так что самолично присутствующий в романе Ю. В. Давыдов, московский мальчик, начинающий историк, некогда высмотренный из сонма других самим Тарле, флотский лейтенант, чей красивый китель вскоре приглянется в сталинском лагере пахану (и т. д., и т. п.), существует наравне с Германом Лопатиным и Владимиром Бурцевым...

Впрочем, о «Бестселлере» и о месте его в современной ему прозе (не только исторической), повторяю, речь впереди; пока же вот что хочу сказать.

Ревную — уж конечно, не к успеху «Бестселлера», но к тому, что «старый» Давыдов оттеснен его собственной, как получилось, итоговой книгой. Не говорю уж о том, что в пору раннеперестроечной эйфории, стало быть, сопутствующего ей легко- и глупоумия, журналист-шалопай обозвал Давыдова чуть не певцом террористов.

(Что меня тогда единственно огорчило, так это огорченность подобным моего друга Юры. А так-то... Господи! Можно ли ждать иного от людей с врожденной советской привычкой, — как бы они сами ни отрешивались от «совка», — воспринимать литературу с точки зрения: про что? Про кого? Что, впрочем, было неглупо со стороны власти, и внедрившей эту привычку: про что не пишут, того вроде и нету в натуре.

Но это — к слову, даже если не вовсе случайному.)

Как бы то ни было — по порядку.

...В романе «Соломенная сторожка» (1986), одной из лучших — до времени просто вершинных — давыдовских книг, проброшена полуфраза, которую можно и проскочить, не зацепившись; но только потому, что в контексте произведения она выглядит буднично, заурядно.

А вне контекста?

Проверим.

Вкратце и между делом Давыдов сообщает сведения об эпизодическом персонаже. Это Беринда-Чайковский, иркутский горный исправник, ссыльный — и пояснение-оговорка: «вероятно, повстанец восьмьсот тридцать первого года».

Вероятно? Недостоверно, стало быть? Всего лишь предположительно? Да кто это, помилуйте, пишет? Осторожный, осторожничающий архивист, чего-то там недоразыскавший? Или все-таки романист, которому по его рангу твердо положено все решительно знать про любого героя, — то есть, как всякому порядочному демиургу, выглядеть перед читателем авторитетным воплощением всезнания и всемогущества?

Факт — в данном случае, факт неполной осведомленности («вероятно») — стреноживает фантазию. Так называемая первая, эмпирическая реальность ограничивает размах второй, художественной.

Давыдов, кажется, добровольно лишает себя права, дарованного художественной литературе вообще и ее историческому жанру в частности: воображать то, чего не бы-

ло, но что вполне могло быть. Да какое «кажется»! В статьях и интервью он упирал на это настырно, едва ли не с угрюмой нормативностью героя старой классицистической трагедии, предпочитая правам — обязанности, прихотям художника — самоограничение историка:

«Мне, случается, нужно для сюжета, чтобы два персонажа встретились и между ними нечто произошло. А они не встречались никогда — и все тут. Конечно, я помню и знаю, что исторической прозе не запрещены некоторые смещения, отказаться от них было бы ненужным ригоризмом, а порой и недопустимым психологическим враньем. Но я все же к смещению прибегаю в редких случаях».

Здесь-то он еще будто оправдывается: просто, мол, я таков, с тем меня и возьмите, — однако может говорить и резко, без извиняющейся оглядки:

«Свобода мне надоела, прискучила. Невымысленный, подлинный исторический персонаж стал интереснее... Живой, невымысленный человек всегда, на мой взгляд, успешнее сопротивляется шаблону, он не дает себя загнать в привычную литературную или историческую схему. Он сопротивляется заскорузлomu литературному мышлению, он мне сопротивляется, — и это мне интересно».

И еще, еще, еще, вплоть до самоуничужения, — подозреваю, того, что паче гордости, — или даже некоторой уязвленности:

«Обращение к историческим сюжетам исключает лихие набеги... Нужна не цирковая лошадь, очень изящно танцующая. И даже не аргмак, пышущий жаром. Нужен сивый мерин, терпеливый, двужильный, искусанный слепнями. Чтoб и пахать, и клад возить».

(Вновь нарушу последовательность повествования.)

«Сивый мерин» — это о собственном Пегасе, коне, как-никак, крылатом? И, главное, это говорит будущий автор все того же «Бестселлера», не без оснований признанного образцом «игровой» прозы?

Как сказано, об этом разговор впереди, даже не в настоящей главе, но как уже не отметить, что «игра» спо-

собна возникнуть отнюдь не по велению моды на постмодернизм, а как результат именно этого «вероятно»? Честности историка-архивиста, допускающего вариантность...)

Декларация — это декларация, не менее, но и не более того. Она болезненно оголена, как пружина, прорвавшая обивку дивана и вонзившаяся в нашу чувствительную плоть (использую чужую метафору). Но это та пружина, которая в нормальном своем положении сообщает дивану «идею мягкости», делая вещь вещью; то, что вызывающе встопорщилось в прямой декларации, надежно держит давыдовскую прозу. Однако и вырвалась эта самолюбиво взвинченная пружина не зря. Тут не только утверждение личной склонности автора, но и до крайности заостренная попытка понять и высказать нечто важное для нашей исторической прозы в целом.

* * *

Есть статья Натана Эйдельмана «Эпиграф Тынянова» — об одной из странностей романа «Смерть Вазир-Мухтара». А именно: взятый эпиграфом первой главы и ставший, по словам автора статьи, «знаком, ключом ко всему роману» арабский стих отчасти — и вполне сознательно — фальсифицирован. Ему дан переименованный перевод, и, главное, Грибоедов привел его некогда в письме не к Фаддею Булгарину, как указывает Тынянов, но — к Павлу Катенину!

Доискиваясь причин этой намеренной странности, Эйдельман остроумно прибег к разноречивому многоголосию, к вариантности, столь понятной в разговоре о парадоксальном мире «Вазир-Мухтара»: устроил своего рода анкету, опросил «физика С.», «учительницу Т.», «историка Л.», «писателя Р.», — последний, к примеру, предположил следующее:

«...Тынянову нужны были именно двойственность, некоторый обман. Зачем же? Да затем, что эта двойственность — в основе романа. Двойственность, неясность

(“Ничего не решено...”). Поэтому и самый первый эпиграф — “Взгляни на лик холодный сей...” — искусный, полускрытый мираж: стихи о Грибоедове, но, возможно, не о нем. Стихи Баратынского как бы повернуты одной гранью к большинству читателей, но несколько иначе — для узкого круга посвященных знатоков...

И в “арабском эпиграфе” — тоже двойственность, туман, “обман”: у огромного числа читателей-неспециалистов, естественно, нет никаких сомнений — текст взят из письма к Булгарину; немногим же знатокам автор лукаво подмигивает и заставляет задуматься о безграничных возможностях художественного вымысла».

(О безграничных?!)

С «писателем Р.» я, что скрывать, накоротке, и потому твердо знаю, что, ежели бы опрос не был устным, скоропалительным, дружески-полушутливым, оный Р., возможно, придумал бы что-нибудь поумнее. А уж не будучи ограничен рамками конкретного замысла Юрия Тынянова, непременно добавил бы следующее.

И добавляю.

Такое отношение к документу, к факту, если и характеризует индивидуальные взгляды автора «Смерти Вазир-Мухтара» и «Восковой персоны», то уж никак не в отрыве от того, как тогда вообще на это смотрели. Разве что в тыняновском случае была дерзкая крайность — тем более дерзкая, что демонстративная: подмену позволял себе влиятельнейший историк литературы, по причине влиятельности заслуживающий — заслуживший! — беспрекословного доверия. Безупречный — казалось бы — фактограф.

Тыняновский художественный метод частенько поминуют с неодобрением, то косвенно-снисходительным, это чаще, то яростно-лобовым, — что по крайней мере требует контраргументов, а не только вялого скепсиса, — и, удовлетворенно считая полемику с давними книгами свидетельством их жизнестойкости, все-таки возьмешь да и засомневаешься, а насколько полемика исторична?

Ну, понятно, неизменно поминаются зацитированные до оскомины тыняновские формулы: «Там, где кончается документ, там я начинаю». Или: «У меня нет никакого пиетета к “документу вообще”», — то есть тыняновские «торчащие пружины», его декларации, высказанные, даже едва ли не выкрикнутые в знаменитом, среди других знаменитых, ответе на вопрос: «как мы пишем» (одноименный коллективный сборник). Вот и почтенный Александр Лебедев, автор нашумевшей в свое — отошедшее — время книги «Чаадаев», в сравнительно недавней книге «Грибоедов» поставил Тынянову в строку это шершавое лыко.

Например:

«...Тынянов выдвинул свою гипотезу, предложил “своего Грибоедова”. Для своей гипотезы Тынянов избрал исключительно корректный жанр — жанр исторического романа. Художественное произведение не выдает себя за действительность».

На миг прерву цитирование и отмечу: вот она, странная сила всеохватной, безбрежной иронии, которая способна вдруг поставить под сомнение ни много ни мало как правомочность исторического романа воссоздавать историческую действительность. И вот ее же, иронии, хитроумная уклончивость: в чем дело, ничего особенно скверного не сказано, всего лишь «корректный жанр», даже если и «исключительно»...

Однако — дальше, пропустив только лебедевскую цитацию популярнейшей из тыняновских формул, без которой, как сказано, в полемике не обходятся: «Там, где кончается документ...» — и т. д.

«...Он сказал: “Буду откровенным: когда садишься за белый лист, не знаешь, что выйдет”. Это значит, в частности, что документ, факт перестает диктовать линию поведения автора, линию повествования, течение произведения. Отсюда особое отношение Тынянова к фактам: если их мало, тем хуже для них...» — и далее, в том же ироническом роде.

Хотя, если чуточку вдуматься, ничего подобного из тыняновской откровенности *на сей раз* не следует. Писа-

тель, садящийся перед белым листом и при этом точно знающий, что у него выйдет, попросту не писатель, не художник, так что это признание Тынянова есть всего лишь общая формула творческого процесса. Эстетического и познавательного.

Не собираюсь затевать обстоятельного спора с Лебедевым — и не только потому, что пишу о несколько ином предмете. Даже не потому, что приведенные аргументы, как видим, не совсем основательны, — в конце концов если бы автору книги «Грибоедов» (вообразим такое!) попал на зубок незамеченный им казус с эпиграфом к первой главе «Вазир-Мухтара», ядовитые истолкования тыняновских «торчащих пружин» просто не понадобились бы. Он, этот казус, нагляднее их проиллюстрировал бы обращение Тынянова-прозаика с фактом — действительно вольное.

Но я, как ни странно, предлагаю взглянуть на отрывок из ученой прозы Лебедева, очень для нее характерный, как на нечто самоценное, сместив смысловое ударение со слова «ученая» (ну хорошо, выражусь более лестно: «научная») на слово «проза». Предлагаю обратить внимание не столько на аргументацию, как бы она ни была соблазнительно уязвима для завязтого полемиста, сколько на содержательность категорической, волевой интонации — вещь не пустячную и никогда не остающуюся без последствий.

Книга «Грибоедов» примечательна отчасти и тем, что словно объединила в себе все вышеупомянутые оттенки нынешних нападок на Тынянова, сочетав ироническую яростность спора со снисходительностью победителя в нем; притом это касается (что очень важно) не только самого Тынянова, но и иных его современников, вместе с ним образующих духовный, культурный облик эпохи двадцатых, отчасти и тридцатых годов. Например, артиста Владимира Яхонтова; его обращение к «Горю от ума» тоже сардонически квалифицировано как «удивительный подход к Грибоедову, при котором совершалось некое чудо, и Грибоедов становился и современником

и чуть ли даже не соавтором Маяковского». Какой ужас!..

Все-таки надо думать, «удивительный» здесь на редкость не то слово, и удивиться скорее пришлось бы, если б писатель Тынянов и артист Яхонтов в свои двадцатые-тридцатые смотрели на Грибоедова так же, как более чем полвека спустя взглянул Лебедев. И перемены в культурном и историческом сознании, к нашему общему счастью, куда более глубоки и многообещающи, чем то, что на смену невзначай сплеховавшим прозаику и артисту пришел понятливый критик.

Речь не о некоей благодушной скидке на то, что они, прежние, дескать, чего-то недопонимали, не знали, не догадывались, — так за что же, мол, их и судить? Вот уж это был бы разгул снисходительности — чем снисходительней, тем оскорбительней.

Да. Для нынешнего историка литературы непрофессионально порицать того же Тынянова за то, что было свойственно далеко не только ему лично, но — во многом — времени, когда сам пафос борьбы за классическое наследие, за живой интерес к отечественной истории означал нередко отбор того, что «нам нужно», и отсеивание того, что «не нужно». «Прогрессивные идеи существовали и во времена Пушкина, Некрасова, и во времена Горького», — защищался тот же Яхонтов от обвинений в злобной пропаганде «генералов-классиков»; защищался — и их, бедных классиков, защищал, отстаивал...

Смешно? Тогда было — не смешно.

Главное — то, что Тынянов и Яхонтов в тех условиях... Нет, не так. Условия — условиями, обстоятельства — обстоятельствами; историк литературы и просто историк должны их благодарно учитывать, но самое главное — что оба, артист и писатель, создали вопреки условиям, как бы вне их нечто непреходяще ценное (пусть даже об артисте, учитывая эфемерность его — их — профессии, судить приходится больше по воспоминаниям).

Советский исторический роман (тут, сохраняя по-сильную верность истине, не вывернешься, сказав, мол:

«роман советской эпохи», — слишком связан характер романа, романов с самой эпохой), тот, классиком которого стал и Тынянов, без преувеличения — великое явление литературы, которого прежде не было. Он — непосредственное создание революции... Нет, Революции, как — с большой буквы — писалось недавно, Революции единственной, совершенно определенной, какую именовали и, кому хочется, именуют Великой Октябрьской. Ставшей историческим водоразделом, итоговой и разделительной чертой между эпохами.

Сама неумолимая действительность создала объективнейшие условия для того, что потом признают неперенным условием существования собственно исторической прозы: для духовной и временной дистанции, дающей возможность обзора, осмысления, переоценки, — иначе любое произведение о прошлом, старея, автоматически становилось бы историческим романом, повестью или трагедией.

Несомненный скепсис, с каким Тынянов отзывался о «документе вообще», отчасти сродни тому, о котором говорил удостоенный стать эпитафией Марк Блок:

«В средние века, когда изобиловали фальшивки, сомнение часто являлось естественным защитным рефлексом. “Имея чернила, кто угодно может написать что угодно”, — восклицал в XI в. лотарингский дворянчик, затеявший тяжбу с монахами, которые пустили в ход документальные свидетельства».

Аналогия, как все аналогии, небуквальна, однако и тыняновское недоверие к «документам вообще» и тем более к «документам парадным», которые «врут, как люди», отнюдь не «удивительно», а, напротив, естественно и неизбежно для эпохи пересмотра и перетряхивания.

Что говорить, Грибоедов в «Смерти Вазир-Мухтара» не более чем «свой», как «свой» у Тынянова и Пушкин, чей облик определен не только сличением с «настоящим», «историческим» Пушкиным, но и временем, в которое вызревал незаконченный роман. Замечательно характерно, что Тынянов, уже потомственный интеллигент, человек

культурной традиции, изображает среду, из которой непосредственно возникал будущий гений, юмористически. Да и неприязненно.

Так сказать, по-рабфаковски.

Надежда Осиповна, Сергей Львович и особенно Василий Львович написаны великолепно, но осознанно тенденциозно, словно бы снисходительно — когда в самом деле снисходят с недоступных им высот. Мать — тяжелая дура, отец — ничтожество, да и дядя смахивает на шута горохового и само обаяние его — шутовское. Не без насмешки или по крайней мере усмешки увидено и арзамасское братство, Тынянову словно бы нужно, чтобы «его» Пушкин рождался без родословной, становился «нашим всем» из «ничего», принадлежал исключительно будущему, а не прошлому, — разве лишь с Ганнибалами у него обнаруживается смутная духовная связь. Но те-то как раз изгой, пришельцы, «ничто». И если сам Пушкин романтизировал своего прадеда Ганнибала, то у Тынянова арапская ветвь подчеркнута приземлена. Демократизирована.

По-советски?..

Уж хотим ли мы этого или же не хотим, однако *такие* Василий Львович или Осип Абрамыч вошли в наше художественное сознание, как и Вазир-Мухтар, тыняновский Грибоедов, — Горький, как общеизвестно, даже удивленно писал, что тот, оказавшись для него неожиданностью, «должно быть... таков и был. А если и не был — теперь будет». Пророчество не совсем сбылось, но, во всяком случае, последующие литературные модификации этого образа не смогут возникнуть без влияния характера, созданного Тыняновым. Пусть и воспринятого полемически.

(Хуже, когда без полемики:

На груди его орден.
Но, почестями опечален,
В спину ткнул ямщика,
Подбородок он прячет в фуляр.

Полно в прятки играть.
Чацкий он или только Молчалин —
Сей воитель в очках,
Прожектор,
Литератор,
Фигляр?

Дмитрий Кедрин. 1936-й. Посттыняновское, в сущности, послушно-рабское изложение «Вазир-Мухтара».)

Словом, когда кто-нибудь вдруг обнаруживает, что не только отличнейший русский поэт Василий Пушкин, но и обсмеянный замечательным романистом его брат Сергей на деле были людьми весьма не мелкими, то само по себе это «вдруг» тоже есть признание непреходящести и реальности созданного Тыняновым.

Вообще — мы вольны и имеем право дорожить преимуществом, подаренным нам нашим временем, тем, что былой скепсис по отношению к документам сменяется спокойной, кропотливой объективностью, что парадоксы, скорее сводящие счеты с историей, чем постигающие ее (в Европе — Шоу, у нас, конечно, не в такой же степени, тот же Тынянов), отошли в прошлое. Или, возможно, на время отступили в сторонку. Но значит ли это, что на мастеров нашего славного вчера нужно взирать свысока? Не перебираем ли мы в надежде, очень похожей на убежденность, что в наше время создаются уже не «мои», не «свои» образы людей прошлого, но — «ихние»? Точно такие, какими они действительно были?..

Достижения сегодняшней — говоря широко — исторической прозы, в частности, ее способности быть объективной, оценит, как всегда, время. Одно тем не менее мы можем утверждать, если не с гордостью, ибо время же нас и одарило без наших личных заслуг, то со спокойным сознанием: концептуальная категоричность противится современным духу и пафосу исторического розыскания. И в этом смысле все та же книга Лебедева — может быть, в особенности явно потому, что написана не художественной, а научной прозой, снаряженной множеством торча-

щих «пружин», — свидетельство наинагляднейшее. Как характерно — и, если угодно, лестно для автора, оказавшегося столь неотвязным, — что давно не встречалась книга, писавшаяся под очевидным влиянием как раз тыняновских слога и интонации, некогда весьма заразительных, породивших множество эпигонов, подражающая именно тыняновской парадоксальности. Автор создает «своего» Грибоедова с той самой категоричностью, исключающей все иные истолкования и не поощряющей, стало быть, дальнейшее постижение.

Ущемленное самоутверждение гипотезы? Но иногда свою мысль затем и объявляют гипотетической, чтобы, сделав таким манером-маневром бальный или балетный реверанс, разом освободиться от избыточной аргументации, которая есть вежливость историка литературы. Настоящая гипотеза тянет руку, как на школьном уроке, где господствует мнение учителя, она всего лишь просит слова: она по сути своей не предназначена для расталкивания окружающих локтями.

Это уж скорее самовольно присвоенная привилегия жесткой концепции, ради которой возможно пожертвовать и «пропорцией», — последнее слово зажимаю в кавычки, потому что оно заимствованное. Из повести Юрия Давыдова «Судьба Усольцева» (после переименованной в «Африканский вариант»), из начальной ее части, где вымышленный автор вымышленных записок обозначает свою задачу:

«Я хочу рассказать о событиях уже минувших. Стало быть, я эти события вижу и понимаю не совсем так, а то и совсем не так, как прежде, то есть когда они совершались. Отсюда трудность в соблюдении, так сказать, линии, пропорции. Не уверен, сумею ли, однако приступаю».

Николай Николаевич Усольцев хочет сказать (а говорит за него, его устами Юрий Владимирович Давыдов): я уже другой человек, не тот, что был раньше, а мне приходится судить себя тогдашнего и все, что со мной и вокруг меня было. Что касается самого Давыдова, то не-

предложность, согласно которой он уж совсем, совсем другой, нежели его «тогдашние» герои, — она и есть не-предложность, ни в каких таких оговорках не нуждающаяся. Что с Усольцевым происходило и произошло, то за Давыдова сделала история поколений. Общее у них — можно сказать, общеписательское — это трудность. И вот она-то делает обоих (Усольцева — в смысле условном, Давыдова — в буквальном) авторами исторической прозы. Трудность, которую приходится преодолевать, соблюдая «пропорцию», то есть меру исторической справедливости, ни на миг о ней, о трудности, не забывая.

Преодолевать с помощью этого постоянного сознания. Подчеркиваю: постоянного. И — с помощью!

* * *

В рассказе Зоценко дико невежественный управдом, произнося в своем жакте дикую речь по случаю пушкинской годовщины, сентиментально прикидывает, мог ли Пушкин, приведись этакое, держать на руках его, управдомову, бабушку — в ее младенческом, понятно, состоянии:

«Он мог ее нянчить, и она могла — чего доброго — плакать, не предполагая, кто ее взял на ручки. Конечно, вряд ли Пушкин мог ее нянчить, тем более, что она жила в Калуге, а Пушкин, кажется, там не бывал, но все-таки можно допустить эту волнующую возможность, тем более, что он мог бы, кажется, заехать в Калугу повидать своих знакомых».

В общем, происходит пародирование юбилейного штампа «он нам близок», — чем дальше, тем уморительнее, и чем уморительней, тем даже трогательнее. Ибо комический персонаж, не испытывая ни малейшего духовного родства с Пушкиным, вспомнив о нем только по резолюции сверху (столетие!), пытается установить с далеким гением связь физически-примитивную. Получить, если так можно выразиться, эстафету осязания.

Смешно? Смешно. Но вот и Валерий Брюсов говорит, что, внимая старикам, которым довелось быть пушкинскими современниками, «испытывал... чувство жуткости — сознание, что через них я близок к далекому прошлому. Дед и Бартенев как бы составляли звено в цепи, которая от меня доходила до Тютчева, до Пушкина, до Екатерины. Больше столетия оказывалось еще живым, еще как бы существующим»...

Между прочим, это сознание, если и не всеобщее, то не уникальное. Покойный мой друг Натан Эйдельман тоже был вдохновлен той же осязательной эстафетой, придумав (?) теорию «рукопожатности»; и театровед Анатолий Смелянский в книге «Уходящая натура» без влияния Брюсова и Эйдельмана, следуя «домашней теории» Юрия Тынянова (вот тебе раз, оказалось, есть и такая!), соображал, общаясь с завлитом номер один Павлом Марковым, «что лишь одно рукопожатие отделяет меня от Немировича-Данченко, Станиславского, Мейерхольда, Михаила Чехова, Вахтангова или Булгакова»... Господи! Да и сам-то я, некогда сдружившись с Самуилом Яковлевичем Маршаком, а потом и с Корнеем Ивановичем Чуковским, разве не прикидывал, сколько рукопожатий (да одно единственное!) отделяет меня от Горького?.. Стасова?.. Короленко?.. Леонида Андреева?.. Мандельштама?..

Да мало ли!

Что касается Юрия Давыдова, к кому пора все же вернуться, то в отношении этой — физической — прикосновенности он почти настырен. Почти назойлив.

Да и без «почти».

Ему важно сознавать, что он самолично видел, слышал, разговаривал с теми, кто также самолично видел, слышал, разговаривал... Количество ступеней и колен тут может быть разным.

Чем дальше — тем важнее, и если в авторском предисловии к роману «Глухая пора листопада» (1968) детское воспоминание о Вере Николаевне Фигнер, мельком увиденной в тридцатых на станции Валентиновка, близ поселка политкаторжан («Мальчик, как тут пройти к ка-

торжанам?» — быт, обыденность, стертость примелькавшегося слова), так и остается воспоминанием, прямо не откликаясь в тексте романа, то Елена Бруновна Лопатина, реальная внучка, без сомнения, самого любимого давыдовского героя, хоть эпизодически, да является собственной персоной, и уж вовсе не затем, дабы мир прознал о знакомстве автора с нею. Так же, как и старая актриса Клавдия Сергеевна Курбатова, однажды навестившая Давыдова, чтобы сообщить ему, в частности, про то, как вечность назад «в погожий летний день по дорожке, освещенной солнцем, шел к ней, пятнадцатилетней девочке, высокий, могучий, белобородый старец, зычно предлагая партию в крокет, — этот старец, похожий, сказала она, на Леонардо да Винчи, был Герман Александрович Лопатин».

«Сказала она» — неупущенная возможность подчеркнуть: это — свидетельское показание, род документа, и таких показаний, таких прикосновений в «Соломенной сторожке» множество, вплоть до того, что их, оказывается, можно ощутить в тесноватых пределах собственной московской квартиры. Один из родственников тестя, Алексей Рукин, «состоял в вологодском лопатинском кружке».

Любопытно, однако, что это сообщается совсем не с брюсовской экспрессией, чувства «жуткости» или благоговения не заметно, наоборот, наличествует рабочее, деловито-будничное настроение, все воспринимается не как свалившееся на голову неожиданным подарком судьбы, а как то, чего не могло не быть — было бы не одно, так другое.

Смысл и ценность наичастейших появлений в «Соломенной сторожке» реальных свидетелей или переносчиков свидетельств не в дополнительных фактах, которые они доставляют автору-розыскателю, — этого как раз почти нет. Они важны сами по себе, своей плотской невыдуманностью.

Разумеется, они играют и роль связников, доказывающих, как в конце концов близка к нам историческая

даль, — впрочем, как я уже говорил, это общепонятно и общедоступно, а в давыдовской прозе это обретает свой, особенный смысл. Обозначая идею связности, они, невымышленные знакомцы автора, обозначают и отдаленность. Приближая, в то же время определяют дистанцию — непреодолимую, да которую и не нужно преодолевать.

Поясню — вновь способом аналогии.

Режиссер Питер Брук рассказывал, как во время спектакля по «Наместнику» Рольфа Хоххута, пьесе некогда знаменитой, он делал все, что в его власти, дабы «заморозить аплодисменты, поскольку одобрение актерского таланта казалось неуместным в документе о концентрационном лагере». Например, зажигал в зале свет, чтобы зритель встряхнулся, вспомнил: это — «документ». Это — было.

В «Соломенной сторожке», в момент ее появления, книге итоговой для Давыдова, наиболее четко говорившей об эволюции, которую писатель совершал и совершил (хотя, как выяснилось, не довершил), вторжение непреображенной первой реальности, «живых» людей, целиком процитированных писем и т. д., — тоже своего рода способ «заморозить аплодисменты», нарушение художественной иллюзии, настойчивое напоминание: это — было.

«Мы были», *fuius*, — как в предсмертной записке, которую, говорит Давыдов (на сей раз, что любопытно, как раз фантазируя), он обнаружил в архиве тайной полиции.

И с той же целью — чтоб утвердить непреложность факта и документа, в текст «Сторожки», по выражению критика Юрия Болдырева, «открыто вошел сам автор».

Действительно, книга и начинается с интимного допуска читателя в «творческую лабораторию»: «Говоря откровенно, я замахивался на трилогию...» «Откровенно» — второе слово первой фразы, но сама эта откровенность уж не лукава ли? По крайней мере — обманчива.

«...Вошел сам автор»? Сам? Ой ли? Возможно ли вообще такое — даже в мире «Соломенной сторожки», куда

более традиционном, «романном», чем в будущем «Бестселлере»? (Который постоянно так и просится на язык, но, как я сказал, обождем.) Нет, и полной идентификации между «я», появляющимся в романе, и членом Союза писателей — на ту пору — СССР Ю. В. Давыдовым все же не наблюдается, как бы много автобиографических сведений ни вошло в книгу, сопутствуя этому «я». Если уж подвернулась «идентификация», словцо из криминалистической терминологии, то тут не безапелляционная точность дактилоскопии, а устаревший бертильонаж, способ установления личности при помощи измерения частей тела, отнюдь не исключающий ошибки. В нашем случае — допущения и припуска.

Не в том дело, что «автор» может, выйдя ранним утром из ленинградской квартиры, принадлежащей семье свояченицы, уныло тащиться к станции метро «Звездная», а высадившись у Финляндского вокзала, обнаружить, что вокзал тот, да не тот: старичок-киоскер меняет русские рубли на финские марки (напомнить ли: в советские семидесятые-восемидесятые годы XX века, когда писался роман, — утопия?), дабы было способнее пересечь границу Великого Княжества Финляндского. И выглядит старичок как-то не так, и все вообще такое, каким было в начале века — давно прошедшего. Как раз это свое путешествие «автор» оправдывает даже с чрезмерной робостью: «Есть общность твоя с теми, кто был, есть, будет... Ощущение, чувство... Разве они криминальны?» — и т. д., в том же роде.

Дело же в той наипростейшей причине, что автор, входя в собственное произведение наряду с иными персонажами, сам уже становится частью второй, им же эстетически преображенной реальности, связанной с первой лишь опосредованно. Становится «автором» в кавычках. *Образом автора.*

«Я» — вещь ненавистная», — вспоминает давыдовский Лопатин слова Паскаля, отмахиваясь ими от уговоров писать мемуары. Для человека, решившегося-таки писать, да еще в художественном роде, «я» может быть нена-

вистным или ненаглядным — последнее, разумеется, много чаще, — но оно в любом случае «вещь».

Илья Сельвинский возмущался строчками Блока: «О, Русь моя! Жена моя!» Я не могу, говорил он, вообразить Русь женой Александра Александровича, и это по своему справедливо: женой Александра Александровича действительно была Любовь Дмитриевна. Но у поэта Блока несколько иные отношения с родиной...

Короче: вот почему когда-то столь резко бросившееся в глаза различие между прежними книгами Давыдова, той же «Глухой порой листопада», и началом Давыдова «нового», верней, обновляющегося (недаром «Соломенная сторожка», сперва именовавшаяся «Двумя связками писем», имела жанровое определение «материалы к роману»), — это различие на самом деле не так уж и резко. Эволюция — да, несомненная, но все ж эволюция; не безоглядный скачок, а шаг — пусть и размашистый, однако с оглядкой, с памятливым ощущением оставленного за спиной.

Да и то, что оставлено — насколько традиционно в жанровом смысле?

Помнится, в статье Светланы Ереминой и Владимира Пискунова «Лопатин возвращается» (как раз о «Сторожке», вернее, тогда еще о «Двух связках») настойчиво подчеркивалось: «В традиционном романе (детектив — одна из его разновидностей) сам процесс рассказывания имеет существенное значение... В “Глухой поро листопада” есть и все приметы исторического детектива... “Поклонник детективного жанра” — так автор аттестует сам себя, и “Глухая пора листопада” нагляднейшее тому подтверждение...» В виду имеются изображения политических убийств, следствия, разоблачения и в первую очередь основная «тайна» романа: в разных его главах действуют поочередно народоволец Дегаев и завербованный особым инспектором секретной полиции Судейкиным некто Яблонский. Действуют, говорю, поочередно и порознь, пока автор не прекратит эту игру и не скажет прямо: они — одно лицо.

Итак, детектив? Кажется, именно так и только так. Вот и еще одна страница «Глухой поры», разговор Веры Фигнер с тем же Дегаевым, будто бы бежавшим из-под стражи: «Я выхватил из кардана горсть табаку и — в глаза им, в глаза. Пролетка летит, я прыгаю. Стреляли, ничего — ушел. Ушел, и вот — видите...» — «Табаком?» — спросила она. — Да ведь вы не курите?» — «Не курю, — сказал Дегаев, — но загодя в тюрьме припас». И они рассмеялись».

Рассмеялись. Оба.

Соблюдена наипервейшая профессиональная тонкость детективной интриги, сформулированная еще в начале XX века основоположником теории детектива Роналдом Ноксом: ставя перед читателем загадку, сочинитель обязуется предоставить ему все ключи для разгадки, ни одного не утаив. Давыдов — предоставляет, Фигнер могла бы догадаться о том, о чем — к несчастью, запоздало — догадался Лопатин. Курительным табаком глаз не запорошить, здесь потребен нюхательный.

Все дело, однако, в том, что ключи-то предоставляет не Давыдов — читателю, а Дегаев — Вере Фигнер. Их разговор документален, документирован, и оплошка Веры Николаевны была ею действительно совершена себе на горе: Дегаев выдал и ее.

В роли завязанного детективщика жизнь и история выступают успешнее, чем мы можем себе представить, даже догадываясь об этом. Был случай, когда доброжелательный критик попрекнул автора именно «Глухой поры листопада» тем, что в эпизоде, где охранка шантажирует эмигранта Льва Тихомирова нервирующе-нелепыми посланиями, он неразборчиво использовал озорство Остапа Бендера, его смешные телеграммы, страшющие миллионера Корейко. Хотя наоборот, это Ильф и Петров читали, работая над «Золотым теленком», тихомировские записки и спародировали идею эпистолярного шантажа.

Между прочим, упоминаю об этом отчасти с целью самокритической: признаюсь, и я, в общем, представляю-

ший себе архивную кропотливость Давыдова, заподозрил талантливую стилизацию, когда читал роман «Завещаю вам, братья...» (1975) — об Александре Михайлове, о блюстителе конспиративной чистоты, за что друзья по «Народной воле» дали ему кличку Дворник. Письма к светлейшей княгине Юрьевской, некоронованной жене Александра II, от Великого Лигёра Тайной Антисоциалистической Лиги отзывались если не детективом, то средневековой дьявольщиной, включая неизбежное роковое число тринадцать (количество лигёров), — но оказалось, вновь ничего подобного; архив, фонд такой-то, единица хранения такая-то. Первооткрытие, «приоритетный результат» Юрия Давыдова.

Да существует ли в «Глухой поре» детективная тайна? Ведь надо слишком многого не знать в истории русского революционного движения, вообще в истории России, надо быть неправдоподобно доверчивым или темным читателем, чтобы сразу — ну хорошо, вскоре — не додумать, что Яблонский и Дегаев суть Дегаев-Яблонский. И не загадка держит нас в напряжении — нет, загадочность. Человеческой души, а не интриги.

Занятно: когда роман выходил в издательстве «Молодая гвардия», художник воспроизвел на форзаце полицейское объявление о сколько-то-там-тысячной награде за пособничество в поимке отставного штабс-капитана Сергея Петрова Дегаева, обвиняющегося в убийстве подполковника Судейкина. Разгадка, результат разоблачения Дегаева, таким способом откупившегося, от мести революционеров, оказались вынесены вперед, — в точности как в известнейшем анекдоте, где служащий кинотеатра, не получивший на чай, в отместку наклоняется к уху зрителя, расположившегося смотреть детектив: «Убийца — кассир!»

«Глухая пора» перенесла оплошность оформителя болезненно.

«Провокатор, провоцируя, раздвоен и переменчив», — именно эта мысль, в лоб высказанная в «нехудожественной», строго научной книге Давыдова «Герман Лопатин,

его друзья и враги» (1984), художественно воплощена, вернее, довоплощена в сюжетном раздвоении Сергея Дегаева, по сути, отнюдь не придуманном, а свершившемся в сущей реальности. «Тайна» здесь лишена подлинно детективного, подлинно, стало быть, традиционного характера не потому, что это — было и автор, выходит, ни при чем. Он очень даже причем, потому что, подобно Тынянову, который вел игру с документом, с «арабским эпиграфом», подразделявшую читателей на искушенных специалистов и неискушенных неспециалистов, не испорченных излишним знанием, — подобно ему Давыдов ведет собственную обманную игру: в детективность, в коварные подделки. Приключенческая история, как будто прочно вступившая в свои права, тут же обнаруживает их мнимость — перед задачами, которые привыкла себе ставить психологическая литература (а молодогвардейский художник нечаянно подыграл замыслу писателя). То есть автор, пребывая за сценой, не то что в «Соломенной сторожке», ведет себя тем не менее с вкрадчивой властью постановщика, исповедующего принципы режиссерского театра (не зря же вспомнился Питер Брук). И его воздействие на то, каким путем пойдет читательское соразмышление-сопереживание, выверено безошибочно.

«Подобно Тынянову» — сказал я? Да. Однако и в полном контрасте с ним в той принципиальной части поэтики, которая касается отношения к факту и документу...

В «материалах к роману» Давыдов, конечно, ничуть не отказывается от «косвенного» воздействия на читателя, дарованного всякому художнику самбй природой его искусства. Владение психологической, а понадобится, и живописной деталью, не скажу: бросается в глаза, потому что броскости здесь куда меньше, чем в прежних книгах (кроме «Судьбы Усольцева»), но самоочевидно. Русский газетный лист, взятый Лопатиным в женевском кафе, «ломок и сух», — новости свежи, насколько возможно, а лист, добравшийся до Европы в почтовом вагоне из родной и пока недоступной дали, высох; вот ло-

патинская тоска, не названная, но переданная нам. Иван Гаврилович Прыжов, идущий под гнетом воли Нечаева убивать Ивана Иванова, шаркает, «как на выносе». Или: «В Париж, — сказала она мечтательно, — в Париж». Кем это произнесена фраза, вне контекста выглядящая как отход русской фельетонистики, понаторевшей в осмеянии галломанов и галломанок? Да матушкой Петра Лавровича Лаврова, которого феноменально дерзко крадет из вологодской ссылки Герман Лопатин, и старушка, вообще-то произносящая в «материалах к роману» не более трех десятков слов, вдруг кажет свой безбоязненно-легкий, почти беспечный нрав, — оттого и легкий, что безбоязненный.

Такая деталь вообще есть точка воздействия на читательскую эмоциональность, след присутствия и вмешательства автора. И если что изменилось в «Двух связках писем», ставших «Соломенной сторожкой», то не столько количество или качество подобных деталей, сколько их функция. Деталь в системе произведения начала больше значить. При той смысловой и сюжетостроительной нагрузке, которую берет на себя в этой книге авторское «я», она получила возможность замещать собою целую развернутую картину.

Наталья Александровна, Тата Герцен слушает в Женеве ненавидящие слова Сергея Нечаева о неженках от революции, умывающих руки, и смотрит «на его руки с розовато-белесыми скобчатыми шрамами». Смотрит, недоумевая и сочувствуя. Вскоре «в кадре» появятся те же руки и тот же, такой же взгляд — чтобы запомнили эту деталь, болезненно задевшую и наше воображение. А еще позже получим разгадку:

«— Руки! — грянул Лопатин. — Покажите руки!

Нечаев промешкал не дольше мгновения и, вскинув подбородок, протянул вперед руки, изгрызанные Иваном Ивановым, руки в блекло-розовых скобчатых шрамах...»

Незадолго до того Давыдов — не так уж и многословно — опишет, как это было, как, навалясь, убивали Ивано-

ва, а он кусал, кусал душившие его руки, но и эта немногословность уже кажется многословной. Несправедливо? Возможно, но в сравнении с той деталью, что, кажется, вобрала в себя все, что нужно, став пожизненным следом причастности к преступлению, начинает казаться, что сцена убийства могла быть написана скупее.

В сравнении!..

Пожалуй, именно это более всего характерно для эволюции давыдовского стиля, которая — и который — конечно, не ограничиваются только манерой письма.

«История — искусство, как и всякое искусство, идет не в ширь, а в глубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке». Сказано Львом Толстым, и добавить можно разве лишь то, что порою — ежели не всегда — первое совершить легче, чем второе, а один день мужицкой жизни описать еще и потруднее, чем один месяц: простой быт, при всей его грубой вещественности, летуч. Восстанавливать его в исторической прозе — мука мученическая, подвиг усердия. Правда, Давыдов, в этом смысле безупречный, корректирует, устанавливая некую иерархию: «Знание материальных “пустяков” достигается усердием. Подлинности психологической усердием не достичь». И именно в «Соломенной сторожке» эта иерархия явлена — опять же — полнее и четче, чем прежде.

В «Глухой поре листопада», в «Марте» (1959, 1964), в «Этом миндальном запахе...» (1965), в «На Скаковом поле, около бойни...» (1978) много быта, показанного дотошно и живописно: ресторанный трапеза, баня или нищета ночлежки, не уступающая в колоритности увеселительным заведениям. В «Сторожке» ударяешься в неблагодарную ретроспекцию: не слишком ли много? Отныне мне, читателю, не обязательно, чтобы меня переселяли «туда» всерьез, надолго и обстоятельно, меняя вокруг меня все ландшафты и интерьеры до единого; мне довольно историко-бытовой прививки. Я уже (уже!) верю автору, и свои эмпирические познания он может мне

более не доказывать. Он освободил меня для главного, для существенного.

Меня — и себя самого...

* * *

Вероятно, тут есть какая-то общая закономерность. Воссоздавая отошедшее и располагая для воссоздания богатым строительным материалом, ты первым делом непременно запечатлеть этот огорчительно летучий, ускользающий, неповторимый быт. Чтобы — остался. Задача — прекрасная; для того, кто прикосновенен к историческим занятиям, даже насущная, но есть и вторая ступень, с высоты которой по-новому, по-иному осознается та же летучесть. Коли быт действительно скользкий и летуч, то есть относителен сравнительно с жизнью духовной, неумирающей; коли это так, как же точной и содержательной детали не быть предпочтительнее разнообразной ярмарки или музея старинного быта?

Но на эту, вторую ступень Давыдов ступил не сразу.

«Судьба Усольцева» (1973) и стала этой ступенью, наиболее заметной, пожалуй, и переломной вехой на дороге «нового» Давыдова: история земского врача, якобы примкнувшего к экспедиции атамана Ашинова, который во главе полутора сотен россиян вознамерился в 1888 году «отыскать град Китеж» в Западной Африке, создать на берегу Красного моря вольное поселение Новая Москва, организовать жизнь «по правде».

«Издание» несуществующих записок никогда не существовавшего человека (или, бывает, существовавшего, но не писавшего именно этих записок, — пример: «Большой Жанно» Натана Эйдельмана, вымышленные воспоминания реального Ивана Пущина) — дело привычное до обыкновенности. Дело откровенно беллетристическое, понимая, разумеется, беллетристику со стародавней терминологической сухостью, без капли нынешнего сарказма. Но если наш прародитель Пушкин, «издавая» записки Ивана Петровича Белкина или воспоминания Петра Ан-

дреевича Гринева, вовсе не намеревался мистифицировать просвещенного читателя, то Юрий Давыдов не то чтоб непременно на это рассчитывает, но словно бы не против, чтобы некто воспринял его мистификацию всерьез. Во всяком случае записки придуманного Усольцева сопровождаются сносками, ссылающимися на подлинные архивы, причем архивист-комментатор порою с серьезнейшим видом оспаривает Николая Николаевича и исправляет его (свои, намеренные) неточности.

Зачем?

Чтобы, усовершенствовав имитацию, на сей раз все же ввести читателя в сладостное заблуждение, с головой погрузить в художественную иллюзию? Нет, то был бы расчет на наивность фантастическую, небывалую; тут же давняя игра для посвященных, знающих и понимающих ее правила, продолжена и усложнена не изошренностью средств, а целью. Старинный договор писателя с читателем, согласившимся верить, что автор — не автор, но всего только публикатор, именно в силу этой читательской покладистости обнаружил новые возможности. На сей раз — документировать вымысел (скажем деликатнее: домысел).

И все же — зачем?..

Давыдову нужно отделить и отдалить от себя Усольцева, сколь бы тот ни был близок ему по мысли и духу, образовать между собою и им явственный зазор, — то есть сдвоенное бытие авторского «я» в «Соломенной сторожке» здесь предвосхищено и, больше того, смоделировано с броскостью наглядного пособия. Как для учебного стенда. Автор, насколько это ему необходимо, объективизирует своего Усольцева, избегая двойничества, и это сделано ради наиболее полного, непредвзятого постижения, чужающегося упрощающей аллюзии. «Аллюзия — это дело пустое, пена, проблем ни исторических, ни современных она решить не может...» (Давыдов, из интервью).

Усольцев — агент писателя Давыдова в той давней эпохе, изнутри переживающий и постигающий драму поселения Новая Москва. Он на себе, на собственной

незадубелой, так и не задубевшей шкуре испытывает все замышлявшееся и случившееся. Все — и обвораживающую надежду: для крестьян-переселенцев — на мифическое Беловодье или Лукоморье, для него, интеллигента, — на бесклассовое микрообщество, способное зародиться вдруг (не будь история Новой Москвы в целом невыдуманной, впору было бы предположить влияние Андрея Платонова с его «Чевенгуром»). И цепь страшных разочарований: от введения народолюбцем Ашиновым личного конвоя и пресечения гласности («тайна, необходимая для общего блага») до создания новой формы закабаления, новой, а вернее сказать, старой общественной иерархии, до «заарестований» по придуманному подозрению и убийства несогласного. К тому часу, когда пушечные снаряды французской республики положили кровавый конец российскому поселению, неудобному для французских интересов в Африке, ашиновская община успела превратиться в трагическую карикатуру на мечту о граде Китеже...

Что говорить, и в годы, когда «Усолецев» писался и печатался, а критика, в том числе я, по-своему толковала этот «африканский вариант», всем нам, включая, естественно, автора, было яснее ясного, с чем прежде всего ассоциируется *неаллюзионная* история Новой Москвы (и название-то будто нарочно придумано). Конечно, с советской историей, с ее утопизмом, с ее коллективизацией, с ее тридцать седьмым годом — и т. д., и т. п., и если прямо сказать об этом в печати (допускаю недопустимое) значило бы написать донос (возможно, кто-нибудь и писал, только тайно), то, как ни странно, в этом вынужденном умолчании была своя выигрышность. Зато оказалось не только мысленно неизбежным, но и печатно возможным сравнение, скажем, со знаменитой повестью-притчей Уильяма Голдинга «Повелитель мух», благодаря чему история ашиновской авантюры представляла не в ограниченно-историческом, но во всечеловеческом контексте. Ведь у Голдинга, где в герои выбраны дети-робинзоны, еще не успевшие заразиться по-

роками общества, тем, значит, печально-неотвратимее выглядит эволюция ребячьей стайки, предоставленной самой себе; тем, выходит, безнадежнее взгляд английского классика на человечество вообще.

А Давыдов, с его документированной и в основе своей строго документальной повестью? Он, восстанавливающий, как-никак, «социальный эксперимент» Ашинова?.. Однако и тут своего рода всечеловеческий смысл, всечеловеческое предупреждение, каковым, весьма к слову сказать, оказался и реальнейший опыт ленинско-сталинского «социального эксперимента»...

Воспоминания Усольцева мучительны — и самомучительны, как это и бывает у российского интеллигента, чей нравственный кодекс возглавлен совестью, обычно гипертрофированной. Николай Николаевич признается, не щадя себя самого, что поддавался иллюзиям, также интеллигентским, рвался, как говорится, понять и простить Ашинова («усомнился в справедливости сопротивления ашиновщине»); он и годы спустя, в пору сочинения своих мемуаров, не скрывает, что никак не может бросить поиски частных, случайных причин краха Новой Москвы: «не будь соседей-врагов, будь вместо Ашинова другая личность...», в общем, для нас это дело знакомое. *Настоящий*, даром что не существовавший физически, интеллигент, вживленный в *настоящую*, даром что подлежащую восстановлению историю, — вот где «удовольствие от подлинности» впрямь оказалось острым!

Художественная проза — с ее-то «безграничными возможностями художественного вымысла» (Эйдельман о «Смерти Вазир-Мухтара») — самоограничилась. Согласилась «самоунизиться» до уровня документа, — вот как, значит, прельстителен этот уровень, к которому на самом деле, конечно, надо не снисходить, а вскарабкиваться, если угодно, вот критерий, востребованный новейшими временами; во всяком случае, тот, что избрали и постарались утвердить «Записки Усольцева» и «Соломенная сторожка»...

Неважно — а если и важно, то как контраст, побуждающий особенно строго следовать означенному критерию, — что прельстителен далеко не для всех. И, что существенней, эти самые новейшие времена (между прочим, действительно — времена, не укладывающиеся в цельное и единое понятие «время») не то чтобы непременно требуют чего-то совсем, совсем иного, но — допускают его.

Оставим в покое напрашивающееся имя Валентина Пикуля, масскульт тех — не совсем прошедших — времен; вот, наглядности, но, надеюсь, не упрощения ради, интервью известного, знаменитого даже киносценариста Эдуарда Володарского, данное в качестве автора сценария фильма о Пугачеве и, что в особенности наглядно, как раз в годы, когда писалась все та же «Соломенная сторожка» (еще — «Две связки писем»):

«Сценарий, который вам предлагает написать студия, не всегда согласуется с вашими личными пристрастиями... К вам обращаются как к профессионалу... Иногда, чтобы исторический материал не подавлял (! — *Ст. Р.*) , лучше даже сначала написать черновой вариант, а потом уже обогатить его исторической конкретикой. Я, как правило, так и делаю. Мне было практически достаточно (для создания двухсерийного сценария. — *Ст. Р.*) пушкинского исследования и трехтомной истории Пугачева, написанной историком Дубровиным».

Напомню на всякий случай: Пушкин издал «Историю Пугачевского бунта» в 1834 году; Дубровин свой труд — в 1884-м.

Вот так. Пожалуй, можно было бы испытать благодарность за оговорку: «А вообще... сценарий допускает некоторую поверхностность. ...Материал знать нужно, но не так глубоко, как для того, чтобы написать роман», — если бы Володарский не слудил из сценария именно роман.

Отчасти стыжусь приведенного примера, ничто (из области истинного искусства) не способного характеризовать. Халтурщики халтурят всегда, тут никакие времена с их критериями или, наоборот, послаблениями не на-

кладывают своего отпечатка, по крайней мере решающего, и все же...

Наисугубые интеллектуалы, строящие свои концепции, утверждающие свои принципы — случается, и свою беспринципность, — могут и в помыслах не иметь, как их высокоученые конструкции влияют, пусть косвенно, на «попсу», не подозревая размеров разрушительного вреда, который наносят. И вот, чтоб далеко не ходить, уже поминавшаяся книга Александра Лебедева о Грибоедове, писанная, снова отмечу, во времена, когда Юрий Давыдов как раз свершал свой — не переворот, но поворот. Уж это вам не наивно-коммерческий набег на российскую историю, а именно четкая выстроенность четкой концепции, согласно своей природе, всегда готовой жертвовать чем-то ради себя самой. В данном случае — фактами. Интересом, за Тыняновым повторяя, к «документу вообще».

Нет, вообще — к документу.

Так что не стоит особенно удивляться, что, предположим, Денис Давыдов, «честнейший русский», как назвал его Достоевский, мимоходом и, естественно, без сносок, без ссылок, без доказательств — так говорят об общеизвестном, — объявлен соглядатаем, стукачим на собственного кузена, кумира и вечного благодетеля Ермолова. Что о декабристах сказано: у них было «короткое дыхание» и «никто из них» (с нажимом подчеркнуто Лебедевым) «не вернулся к революционной активности». Хотя, понятно, даже не прибегая к обстоятельным опровержениям брошенного небрежно и вскользь, хватило бы упомянуть отчаянно-гибельный порыв Сухинова, который пытался поднять в Нерчинском заводе бунт, или долгий подвиг Лунина, чтобы это «никто» тихо (и позорно) пошло.

А то даже: «полуграмотная потаскуха» — сказано о Екатерине II, и если так нетрудно понять суровость Лебедева в оценке морального облика императрицы, то объявить полуграмотной лукавую корреспондентку Вольтера, автора «Наказа» и «Всякой всячины», а также занятых, по-своему острых, а, как считал Вяземский, иногда

беспрецедентно острых комедий, приметнейшего писателя русского XVIII века, литературу которого без Екатерины изучать попросту недобросовестно, уж это...

А в самом деле: что — это?

Элементарная неосведомленность? Порою сдается, что именно так, существенно подрывая репутацию Лебедева, но хочется — хочется! — предполагать иное. Сопоставляя с Тыняновым, который ведь не просто запомнил, в котором письме и кому именно адресовал Грибоедов печальный арабский стих.

Парадоксально, что Лебедев настроен, как помним, резко анти тыняновски, — но только в этом и парадоксальность. То, что называется иронией истории. Прочее — закономерно. Диалектично, имея отношение как раз к пережившимся временам. У Тынянова вызывающе вольное обращение с фактами, недоверие к документу мало того, что искупались и возмещались уникальным чутьем историка и художника, но состояли в союзе, не устаю повторять, с духом его времени. С духом, имеющим обыкновение вполне убедительно материализоваться. Но коли так, и Лебедев, чай, не подкидыш?

Конечно. Законнорожденное дитя тех лет, понимая их именно как протяженные советские времена (когда-то большевики объявляли, что история началась с 1917-го, а предшествующая — несуществующая, неправильная, то нарождающиеся диссиденты объявляли об опять же полнейшем пересмотре всего на свете), Александр Лебедев как типичное в этом смысле явление даже свое, увы, действительное невежество или хотя бы небрежение фактами делал принципиальным, концептуальным. А парадокс — или закономерность — состоял в том, что со стороны охаянного, отвергаемого Тынянова тут оказывалась...

Вина?

Не то. Но, неосторожно упомянув диалектику, от словца уже не отвяжешься.

Кстати, если у Тынянова (говоря упрощенно и схематически, по-кедрински) Грибоедов — это Чацкий, пре-

вращающийся в Молчалина и оттого испытывающий страдание, то у Лебедева он — Молчалин сознательный, в качестве такового одобряемый и автором монографии. Что, не скрою, само по себе уже вполне отвратительно, как всякий самодовольно-достаточный конформизм, умеющее обосновать свое право приспособленчество. Но глядя шире, дело не только в этике.

Да, Лебедев вслед нелюбимому им Тынянову перелицовывает историю, жертвуя фактами и документами, — тут уж в самом деле неважно, по произволу или невежеству, — и категорическая разница между ними, Лебедевым и Тыняновым, только в одном. Ну, естественно, ежели не считать таких мелочей, как талант и знание истории. Там был союз с временем назревшего переворота в масштабе поистине историческом, повторю, с духом времени, который без всякой мистики действительно одушевлял... Да, да, и прагматиков-политиканов, чем воспользовались авантюристы Ленин и Троцкий, смененные Сталиным, прагматиком из прагматиков, но и художников, столь политически и эстетически разнородных, однако в самом деле обозначивших переворот: Маяковского, Мейерхольда, Булгакова, Платонова, Бабеля, Зощенко... Устанешь, перечисляя, все-таки не сказав ничего свыше очевидности и свежее банальности.

Так было — там. Тогда. Но и здесь одаренный, умный (в том-то и дело) Лебедев-концептуалист — уж куда выразительнее Володарского, простодушного халтурщика на все времена, — выразил инерционную идеологию переворотчиков, без чего, как стало казаться, нет движения и достижений в искусстве. Воплотил волевые усилия безвольного времени, стесняющегося своей безвольности и оттого стремящегося быть категоричным. Грибоедов — Молчалин! Денис Давыдов — стукач! Екатерина Великая — потаскуха, вдобавок неграмотная! Вот как было! Вот как надо (или не надо)! Делай так (или наоборот)! Имитация воли...

Что касается совсем другого Давыдова, Юрия, то он словно бы показательно робок, в чем суть его историзма,

воплощение его писательской воли. Не «так!», а — как? Как оно было? И — совсем неуверенно-предположительно: как надо?

Как надо? — вот этого Юрий Давыдов не знал. Знал ли и его, без сомнения, любимый герой, Герман Лопатин?

* * *

«Проклятый д'Артаньян! Книжечки переводил да за бабами бегал! Авантюрист в душе, авантюрист по складу...» Так, содрогаясь от унижения, лихорадочно думает о Лопатине «идейный ренегат» Лев Тихомиров, только что столкнувшийся со скучливым лопатинским презрением. И от ненависти, от обиды нечаянно говорит скособочившуюся, но правду: Герман Александрович — многолетний шлиссельбуржец! — умудрился жить полно, дышать вольно. Да и «умудрился» не то слово, усилия вроде бы и не заметно, — было в Лопатине (в давидовском, да, по всему судя, и в «настоящем») то свойство, которое заметил в Михаиле Лунине Юрий Тынянов: «Он не был легкомыслен, он дразнил потом Николая из Сибири письмами и проектами, написанными издевательски ясным почерком; тростью он дразнил медведя — он был легок».

Или — уже непосредственно из Давыдова, непосредственно о Лопатине: «Не робость была и не признание неправоты, а нечто тождественное тому, что возникало лишь в присутствии Таты (естественно, Натальи Александровны Герцен. — *Ст. Р.*): *этот — порода...* Сейчас, в мимовольном сознании — порода — гнездились не только плебейское бессилие, но и безотчетное уважение, то есть самое неожиданное и самое унижительное из всего, что испытывал Нечаев один на один с Лопатиным».

Они, Тихомиров или Нечаев, себя горестно познают через Лопатина; мы их понимаем через него. Их ущербность. Их — да! — драму.

В «Соломенной сторожке» генерал-губернатор Восточной Сибири Николай Петрович Синельников, «старик

со всячинкой», как трактует его Лопатин, ловит в себе странную зависть к вилюйскому узнику, к Чернышевскому, похищение которого замыслил Герман Александрович: тот давным-давно «вне жизни, а забвения нет». И искренне попрекает Лопатина, всерьез горюет, что он и такие, как он, «могли бы отдать отечеству свои недюжинные силы». «Да, на беду-то, не туда на подмогу валят».

Сожаление, не дающее покоя не одному этому добросовестному служаке, — у Георгия Порфирьевича Судейкина тоже «комплекс Синельникова». Темный гений охраны вдумчиво читает тургеневский «Порог» и говорит Дегаеву-Яблонскому, не щадя его самолюбия: «Да коли по чистой совести, куда-а они выше наших-то. Ку-уда-а!» Вымысла тут мало, поскольку это общая скорбная мысль — по крайней мере и общая, и скорбная для них, добросовестных. По рассказам, еще один генерал-губернатор, полтавский, горевал мечтательно: «Вот бы таких сотрудников иметь, как Короленко». На что Владимир Галактионович, узнав, немедля откликнулся: «Ну что же, буду ждать назначения меня полицеймейстером».

Для Лопатина сотрудничество с генерал-губернаторами было немислимо до нелепости, проявившейся в короленковской шутке, но и Синельников ошибался. Такие властям были не нужны. Да что они, если его собственная судьба, судьба честного монархиста, усердного гонителя крючкотворства и беззакония, доказала, что не больно-то надобен он сам и подобные ему. Не милы хотя бы — это, пожалуй, вернее, и как иначе, если честный, последовательный, идейный монархист, он ведь и является сторонником идеи, формы правления, а не лица кого-нибудь из монархов. Так что, чем черт не шутит, вдруг да лицо покажется ему не соответствующим идее?..

В этом и была безысходность трагедии — да не монархии самой по себе, хотя и ее тоже, но исторической России в целом; трагедия, включающая в себя множество более частных драм, среди коих — и драма тех чистых (чистых!) молодых людей, которые «могли бы отдать

отечеству свои недюжинные силы», и, на тебе, подались в террор.

Вот в чем ясность давидовского сознания (сознания, что говорить, прояснявшегося с годами и с опытом размышлений, но никогда не пребывавшего в казенных потемках): в понимании, как власть с неизбежностью провоцирует явление террора — от бездарности и бессилия. «Мы — государственники», — приведет Давыдов слова Желябова в своей очерковой книге, припомнив кстати, что народовольцы порицали убийство президента Соединенных Штатов анархистом Шарлем Гито: в конституционной стране, считали они, «политическое убийство... есть проявление того же духа деспотизма, уничтожение которого в России мы ставим своей задачей».

А в «Соломенной сторожке» Лопатин скажет: «...Когда группа заговорщиков, действуя впопыхах, вступает в борьбу с законом, с властью, в этой группе протестантов, сколь бы ни были они чисты и преданы великой идее, как бы исподволь развивается наклонность к отступлению от правил морали. От ее общепризнанных правил». И еще — он же и там же: «...Тайные общества — плохая школа воспитания... Не убеждают сочленов, а залучают, приманивают, опутывают, мистифицируют».

Такая вот бесконечная цепь — или, скорее, нераспутываемый клубок — драм. И Синельникова, и Судейкина, и Тихомирова; драмы этих людей Давыдов не минует, как пристально занят он и прочими, не близкими ему драмами. Монстров, ошибок природы, а не жертв общественно-го неурядиства в его книгах нет, — вернее, есть исключение, но только одно, Азеф.

Вот уж ему автор — в согласии с исторической действительностью — начисто отказывает в душевной сложности, дающей право на драму. Даже ужасный палач Фролов из романа «На Скаковом поле, около бойни...», уже не человек, *еще* держится за что-то человеческое в себе: дорожит телесной супружеской верностью своей Аграфенушке, и когда снисходительное начальство решает вознаградить его за усердие, сведя в бане с «женчиной Алексан-

дрой», он дико бунтует, отстаивая последнее, малое, жалкий ошметок чувства собственного достоинства.

А тут: «— Только и всего, Азеф, только и всего: свинья...

— Только и всего? — тоскливо переспросил Азеф».

С другими иначе. «Нечаев — обыкновенный прохвост», — презрительно бросит Маркс, а Лопатин, стоящий ближе к предмету их разговора, в сомнении покачает головой, потому что видит «муку и выстраданность, пусть и дьявольски извращенную». Сам же Давыдов напишет Нечаева страшным, несчастным, влюбленным, ущербным, жалким, героическим: непростым. Покажет, как непрямо, сбивчиво его Герман будет доискиваться причин дегаевского перерождения, пытаясь «определить» его, «как натуралист определяет рептилию по системе Линнея»: «Ужас смерти?.. Эгоцентризм чудовищной степени?.. Та жажда жизни, жизни любой ценой, во что бы то ни стало, жажда жизни, что зовется животной?.. Уродливая мания величия? (Как будто, черт подери, она бывает неуродливой!)», Все так, и тем не менее: «...Получалось слишком коротко, ordinarily».

Азеф же...

«— Да ведь глаза-то! Глаза профессионального убийцы. Во всяком случае, человека, скрывающего черную тайну. Я давеча видел его в садике, во время перерыва, он фуражку надел, и я подумал: такой апаш встретит в глухом углу девчонку — непременно изнасилует, а потом задушит. Или наоборот: сперва задушит, потом изнасилует».

Право, трудноато не заподозрить неодолимую беллетризацию истории, в данном случае — желание наградить героя магическим сверхвидением; но нет. Это тоже вполне документально.

Кто он, Лопатин? Профессиональный разгребатель грязи? Шерлок Холмс революции? Откуда такая пронизательность у этого «партизана», «Ильи Муромца», между прочим, схожего с былинным богатырем и неуживчивостью, поисками свободы (прямо как в балладе А. К. Тол-

стого о нем: «...Снова веет воли дикой на него простор...»)? Да — хотя бы отчасти — как раз от положения человека стороннего, отдельного, который ни для кого не свой в смысле всецелой принадлежности.

В этом, конечно, и драма — на сей раз его, лопатинская, Давыдову особенно внятная.

В «Соломенной сторожке» старый Лопатин уже после бесконечного Шлиссельбурга читает в давнем, 1888 года, женеvском сборнике «Социал-демократ» статью Плеханова, в прошлом для него — Жоржа, Волка, Оратора. И встречает почтительно-холодноватый упрек: отчего Герман Александрович в былые времена пытался «возвратить невозвратное и оживить умирающее», помогая «Народной воле», в которой отнюдь не состоял, и не взялся — с его-то силищами — за создание новой партии?

«Да, да, ты прав, Георгий, прав, но прав-то умом, а не сердцем». «Не к побеждающим, а к погибающим пришел Герман Лопатин». К «романтикам», завязшим в сети провокаций, доверявшим свое дело и свои жизни мерзавцу Дегаеву и не умевшим противостоять судейкинскому коварству. Мало того. Он пришел к ним, подавив наигорчайшую обиду.

В «Глухой поре листопада» есть сильная и печальная сцена. Лопатин узнает, что, доверяя «Народной воле», ею обманут. Обманут умолчанием. Он ездил из Европы в Россию разоблачать «их» предателя, не зная того, что уже знали «романтики»: предатель — Дегаев. «Своему», хотя бы и бывшему «своему», хотя бы и страшно предавшему «своих», те дали слово молчать; слово, которое могло стоить «не своему» Герману головы. «Все искажают кривые зеркала заговоров» («Соломенная сторожка»).

Лопатин приходит объясниться со Львом Тихомировым (еще не оборотившимся), заготовив маленький «манифест»: ежели объяснение будет неудовлетворительным, он рвет с «Народной волей». «Записка была в кармане, объяснение не удовлетворило Лопатина... И так?.. Он достал листок, сложенный вчетверо.

— Что это? — обеспокоился Тихомиров, осторожно пальцем касаясь бумаги.

— Так, пустяки...

Лопатин изорвал бумагу. Изорвал медленно, тщательно, мелко».

Миг драмы... Да что там — высокой трагедии, постоянно и многосторонне осознаваемой Юрием Давыдовым.

«Вдруг глянул на лопатинскую судьбу — и ему подобных, хотя он выдается из любых “порядков”, — как-то сверху, что ли, и заспотыкался, чувствуя непосильность задачи».

Это — из письма Ю. Давыдова Ст. Рассадину; из письма 1975 (!) года, когда автор находился еще в размышлении над «Соломенной сторожкой» («Две связки писем») и знать не знал, что когда-то примется за «Бестселлер».

«Горький ухватил лопатинскую сущность, сказав, что в европах такой был бы известным ученым или знаменитым путешественником... В его замечании есть переключки с Пушкиным: “Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес...” Но Пушкин опрокинул в прошлое, а Горький — в географию. Разница! Горький неточен, ибо и в европах рождались, жили подобные Лопатину. Русские условия со счетов не сбрасываю, но не надо “обуживать”, дело шире. Я говорю о “лишних людях” всех времен и народов, извини за формулу, которая теперь звучит иронически.

Мне кажется, во всех пластах времен раствор культурной среды достигает такой степени концентрации, когда выпадают кристаллы этой среды — очень красивые, но, увы, самой-то среде не нужные.

Правду сказать, что такое Герман Лопатин? (Сугубо между нами.) Громадная, всеми признанная одаренность. Всеми: от Маркса до Тургенева, от Лаврова до Горького, от жандармских штаб-офицеров до левых журналистов. И что же? Какова жизнь? Ну, хорошо, молодецки похитил из ссылки Лаврова — плюс, так сказать, ладно. Принялся переводить “Капитал” — бросил. Ринулся спасти Чернышевского — не спас. Пустился поднимать погибающую

“Народную волю” — не поднял, загубил очень и очень многих и сел в Шлюшин, в Шлиссельбург. Вышел 60-летним, как сам определил, “на дожитие”. И ужаснулся тому, что происходило в девятьсот пятом, а потом и в приснопамятном (в 1917-м, разумеется. — *Ст. Р.*), исключая падение династии.

Какие таинственные силы мечут личность? Отчего у нас являются эти “обломовы наоборот”, т. е. энергичские, но все же обломовы? И почему, вопреки разуму, они мне милее штольцев? И как это все объять не одной лишь русской меркой? И наконец, почему, по какому обету я, именно я, бедный малый, обречен размышлять о таких материях, очевидно, неразрешимых, во всяком случае для меня и мною???)»

...«Сейчас, — заметил Андрей Немзер, и его «сейчас» — это 2002 год, — мне кажется очень важным прочесть «при свете “Бестселлера”» другую — более раннюю прозу Давыдова. Фиксируя внимание не столько на различиях (это довольно просто), сколько на сходстве».

Разумеется, совершенно верно, и, коли на то пошло, настоящая глава моей книги, в основе своей складывавшаяся гораздо раньше этого совета, незагаданно постаралась ему-то как раз и следовать. И все же — как не прикинуть, при каком тогдашнем «свете», в каком тогдашнем контексте рождались сомнения, высказанные в давыдовском письме, и возникала «Соломенная сторожка» с ее центральным героем.

Семидесятые-восемьдесятые. Пресловутый «застой», на деле-то означающий, конечно, не топтание на месте (оно, топтание, может быть и перед рывком, подготовкой к нему), а неуклюжее усилие повернуть назад, в сталинизм, правда — шалишь! — без сталинской плетки, с готовностью занесенной над нерадивыми и вороватыми приспешниками. Торжество цинизма, уверенно идущего на смену лицемерию и тем более ахронистическим остаткам коммунистического романтизма (когда добро-совестные советские синельниковы и судейкины окончательно вытесняются льстецами и холуями). Трагедия

диссидентского движения — не только в смысле, так сказать, организационного разгрома, психушек и лагерей, но та, что самими диссидентами пока, возможно, и не осознается (все то же: «страшно далеки они...»). И так далее.

В этой атмосфере, в этом контексте обдумывается и создается — воссоздается — «лишний человек», «Обломов наоборот», который много милее штольцев, носитель гигантской силы, чей результат выдыхается в пустоту, а для кого-то и гибелен («загубил очень и очень многих»).

«Бестселлер», как и вся поздняя проза Давыдова — «Зоровавель», «Заговор сионистов», «Синие тюльпаны» («Подкольный Башуцкий»), возникнет в контексте ином, временном и стилистическом, что и учтем при продолжении разговора.

III

ГОЛОС ИЗ АРЬБЕРГАРДА

Тень! Знай свое место.

Евгений Шварц

Словари не успевают за временем, подчас запоздало клишируя то, что успело налиться новым смыслом, — или напротив, слишком торопятся угодить переменам, в нехудшем случае погребая еще живое слово под надгробной табличкой «устар.». Вот и понятиям «графоман», «графоманство» пришло, может быть, время вернуть изначально заложенный в них, ничуть не оскорбительный смысл, — как поступил, между прочим, Ярослав Смеляков в стихотворении о «бедных братьях», названном не как-нибудь, а — «Поэты». О тех, кого в редакциях огульно именуют «самотеком», по отдельности — «чайниками»:

Неясных замыслов величье
их души собственные жгло,
но сквозь затор косноязычья
пробиться к людям не могло.

Для возрождения необходимого смысла есть причины и вполне злободневные — но о них позже.

«Психическое заболевание, выражающееся в пристрастии к писательству, у лица, лишенного литературных способностей», — так, вполне в духе своего времени трактовал понятие толковый словарь Ушакова (1935), даже греческое «мания» переводя как «сумасшествие»; надеюсь, не чрезмерно политизирую этот факт, сказав, что звучало, как приговор, как диагноз, настаивающий на необходимости изолировать столь опасного маньяка от поголовно здоровых граждан. Через тридцать лет Краткая Литературная Энциклопедия, неуклюжее дитя робкой оттепели, не позволит себе безапелляционности, самое «мания» переведя помягче, как «безумие», «страсть». Но, дав сравнительно сдержанное определение, тут же сор-

вется на нудно-обстоятельный разговор о том, что не случайно графоманы «примыкали к реакц. лит. направлению», связанным с «правительственными кругами», и разоблачение их «всегда было в традициях передовой рус. литературы и критики»...

Вообще-то резон в этом наблюдении, без сомнения, есть, — во всяком случае, он бы безмерно возрос, если бы данная КЛЭ обратила свой взор к тому периоду, когда выходила в свет. Когда по законам отрицательной селекции, общим для советского строя, во главе самого Союза писателей оказывались даже — и уже — не Фадеев или Симонов (Сталин, пренебрегая эстетическими критериями, все же заботился о позолоте фасада империи), а Георгий Марков, Сартаков, Чаковский... Боже, кого приходится с усилием вспоминать!

Графоманов в самом оскорбительном смысле безвинного слова. Впрочем, не менее утопично было бы ждать от Литературной Энциклопедии 60—70-х годов и воспоминания, как наша «социалистическая демократия» с ее призывом ударников в литературу («Землю попашет, попишет стихи») поощряла и готовила окончательную девальвацию эстетического уровня, прощая писателям «из народа» бездарность и малограмотность. Что ж, тем более стоит сообразить следующее.

Стихия «графоманства» (все же приходится ставить кавычки), творчества, необеспеченного — но и не связанного, не ограниченного — строгой литературной законностью, есть плодороднейшее поле для сугубо профессиональных писателей; то, что способно увлечь, заразить, умилить...

Научить? Не то слово, но вдохновить — это уж точно.

Дать возможность Заболоцкому как автору «Столбцов» в ответ на восклицание: «Это же — капитан Лебядкин!» серьезно ответить, что фантомный герой «Бесов» нравится ему больше многих современных поэтов. А еще прежде — не считать капризом слова Блока, что лебядкинские стихи — «очень хорошие». Да и Ахматова, по воспоминаниям Лидии Гинзбург, оценивая стихи Николая

Олейникова, говорила: он «пишет, как капитан Лебядкин, который, впрочем, писал превосходные стихи».

Не говорю уж — по крайней мере пока, откладывая разговор не надолго, к нему-то и приближаясь, — что прелесть графоманства (без кавычек) или хотя бы его выгоду поняли и, как сумели, использовали представители «другой», как ее назвали, словесности, именуемой и «соц-артом», и «постмодернизмом», и «концептуализмом» — и т. д., и т. п., а вкуче — «неофициальной литературой».

Что благотворно. При некоторых условиях — они, условия, что поделаешь, есть повсюду.

У упомянутого Олейникова есть стихотворение «Перемена фамилии» — на тему, тогда (тридцатые) злободневную:

Пойду я в контору «Известий»,
Внесу восемнадцать рублей
И там навсегда распрощаюсь
С фамилией прежней моей.

Козловым я был Александром,
Но больше им быть не хочу.
Зовите Орловым Никандром,
За это я деньги плачу.

Быть может, с фамилией новой
Судьба моя станет иной.
И жизнь потечет по-иному,
Когда я вернуся домой.

Собака при виде меня не залает,
А только замашет хвостом.
И в жакте меня обласкает
Сердитый подлец управдом.

Размер «Воздушного корабля», звучащий здесь комически-важно, молчалинская «собака дворника» — все нарочито литературно, так что и следующая аналогия не должна показаться притянутой за уши. В «Двойнике»

Достоевского господин Голядкин, живущий с мучительным ощущением собственной незначительности (от которого шаг к самоутверждению: «...Я даже горжусь тем, что не большой человек, а маленький. Не интригант — и этим тоже горжусь»), обретал жизнеспособного двойника, не гнушающегося как раз «интригантства», и тот, явившись как друг и пособник, подминал и губил бывшего своего хозяина.

Подобно — см. эпиграф — тени у Андерсена и Шварца. Герой Олейникова сам ищет социального двойника, для которого власть, олицетворенная управдомом (это уже мир Зоценко, Эрдмана, «Зойкиной квартиры»), готова сменить гнев на милость. Увы!

Свершилось! Уже не Козлов я!
Меня называть Александром нельзя.
Меня поздравляют, желают здоровья
Родные мои и друзья.

Но что это значит? Откуда
На мне этот синий пиджак?
Зачем на подносе чужая посуда?
В бутылке зачем вместо водки коньяк?

Я в зеркало глянул стенное,
И в нем отразилось чужое лицо.
Я видел лицо негодяя,
Волос напомаженный ряд,
Печальные тусклые очи,
Холодный уверенный взгляд.

...Я крикнуть хотел — и не крикнул,
Заплакать хотел — и не смог.
Привыкну, сказал я, привыкну,
Однако привыкнуть не смог.

Мрачно-дурашливая баллада заканчивается так, что уж совсем не до смеха:

Я шутки шутил! Оказалось,
Нельзя было этим шутить.
Сознание мое разрывалось,
И мне не хотелось жить.

Покупается — по традиции — яд, и:

Орлова не стало, Козлова не стало.
Друзья, помолитесь за нас!

Заметим: «за нас», то есть заурядная процедура перемены фамилии с объявлением через газету (а речь именно о заурядном, даже не о случаях, также, впрочем, весьма распространенных, когда отрекались от «социально чуждых» родителей и сословия), прежде чем привести героя к гибели, привела к раздвоению личности. Разве не чистый Голядкин?..

Заметим и то, что писано это в пору, когда тонкий, интеллигентный Ильф видел в подобном лишь повод для шуток: «Наконец-то! Какашкин меняет фамилию на Любимов!» Или: «Мазепа меняет фамилию на Сергей Грядущий. Глуп ты, Грядущий, вот что я тебе скажу». Горького подобные смешки, наоборот, раздражали: «Многим смешно читать, что люди изменяют фамилии Свинухин, Собакин, Кутейников, Попов, Свищев и т. д. на фамилии Ленский, Новый, Партизанов... Это не смешно, ибо это говорит о росте человеческого достоинства...» А Олейников, «шут гороховый», не принимаемый «серьезной» литературой в расчет, попросту ею не замеченный (заметили только затем, чтобы «изъять»), каким-то образом угадал страшную сущность того, что одни воспринимали патетически, прочие — «как бы резвяся и играя».

Да нам ли теперь объяснять, что порождало и к чему привело переименование всего и вся, отказ от прошлого, от корней, от себя. «Орлова не стало, Козлова не стало». Остался Грядущий. «Грядущий хам, пришедший сам».

Замышлял ли Олейников такую серьезность, имел ли претензию на прозрение? Вряд ли — во всяком случае не

в большей степени, чем всякий «неголовной» поэт, надеющийся на кривую вдохновения, которая авось вывезет невесту куда, но именно куда надо. Олейников, подобно его друзьям, обэриутам (Хармс, Заболоцкий, Введенский), ничего не «отражал», напротив, уходя *от* — от официальной поэзии да и от самой действительности. Испытывая к обеим эстетическое — не слабее физического — отвращение. Уходил в игру, в застольный треп, в эротический бред, что было очень смешно, а получилось и очень серьезно без малейших потуг на серьезничанье. И само его мастерство было, как выражаются нынче, «другим», наоборотным, не подотчетным тому сомнительному критерию, согласно которому Пабло Пикассо в качестве теста на звание мастера обязан нарисовать быка как он есть — хоть сейчас на бойню. «Нормальные» олейниковские стихи, если б они у него были, наверняка не могли обладать ни такой естественностью, ни незаконно-внезапным прорывом в сущность явления, ничем, что позволила абсолютная неангажированность, доходящая до демонстративной беспечности, до степени: «а пошли вы все...»

Как случилось — и случается — с некоторыми из тех, кого измученные литконсультанты, в недавнее советское время по законам «социалистической демократии» обязанные бережно рецензировать весь сплошь самотек, и поименовали «чайниками». Например:

Прекрасно ночью, лежа на постели,
В раздумья погружаться бытия,
Вспоминанья, словно кадры фильма,
Мелькают пред глазами у меня.
Я вспоминаю тот февральский вечер,
Когда на танцах познакомился я с ней,
Когда признался ей в любви до гроба
И предложил ей стать моей.
Теперь живем и в общем-то неплохо,
Но что греха таить, бывает и разлад.
И все ж судьбой доволен я, и это ведь неплохо,
И просто-напросто я очень рад!

(В скобках: этот образчик самотечного творчества, как и все последующие примеры этого рода, с благодарностью позаимствован из коллекции А. Е. Петуховой-Якуниной, литконсультанта со стажем.)

Какая пронзительная lamentация на вечную тему «как хороши, как свежи были розы», какое грустное самовыражение, какое обнажение сокровенного — конечно, невольное, но так ведь и должно быть в лирической поэзии, где не столько говорят, сколько проговариваются. И что само по себе уникально — субъект самоизлияния здесь совсем не того уровня, рода и слоя, какой мы привычно встречаем в «профессиональной» лирике, имеющей ценз грамотности и мастеровитости. Здесь сама неумелость, она же наивность, сыграла нечаянную роль умелости, ибо адекватна личности, а подобное совпадение может, хотя и редко, родить истинное чудо.

Может — но редко. Все же каждый раз в порядке счастливого исключения, каковым являются, ну, допустим, северные сказки, некогда записанные Ольгой Озаровской, с их речевыми шедеврами, затем многократно использованными, вплоть до мультфильмов («Пойду пошшупаю, может, ешшо оптический омман здренья», — так царь выражает недоверие по поводу моста, перекинутого за одну ночь). А разве не исключение и стихи того же лукавца Олейникова, почти гениального, — недаром его дурашливость пытаются тиражировать и варьировать, всякий раз безбожно проигрывая.

Тут во всяком случае не решишься произнести слово «стилизация», особенно если вспомнить дивные слова художника Нестерова: «Стиль есть моя вера, стилизация же это вера, но чья-то. За нее можно хорошо прятать отсутствие своей собственной веры»... Или «вера» — слишком пафосно для Олейникова? Как сказать. Писал, что хотел, как хотел, и власть опровергла спровоцированное мною сомнение, предпочтя уничтожить своевольца.

И, полагаю, совсем другое дело, когда рациональнейшим образом исключается «глуповатость» поэзии, шутя и не шутя завещанная Пушкиным, — то бишь простоду-

шие ее. Когда сама исключительность путем теоретизирования преобразуется в свод правил.

Жестких, подразумевающих и остракизм инакопишущих, инакомыслящих.

В свое, уже достаточно отдаленное, но еще не закончившееся время на меня произвела впечатление статья поэта и теоретика «другой» словесности Михаила Айзенберга — информативная, императивная, в некотором смысле и инвентарная. По крайней мере более внятного манифеста этой литературы я не читал (что, понятно, с моей стороны, нелицемерная похвала автору).

Скажем:

«...Так называемая “неофициальная литература” — это именно отдельная литература, определившаяся за тридцать лет система связей, отношений и зависимостей. Каждый автор и каждое произведение получают истинное освещение только в контексте *этой* литературы. Попав в иной контекст, в иное силовое поле, они неминуемо получают искаженное, иногда самое невероятное толкование. “Официальная” и “неофициальная” литературы практически несоединимы, потому что они разноприродны».

Пока — предвижу, что и надолго — прервем цитирование, сосредоточась на этих основополагающих формулировках.

К сказанному можно, конечно, отнести и юмористически, а по первому-то позыву даже трудно не отнести: уж больно похоже на то, как дети играют «в магазин», продавая воображаемый товар за фиктивные деньги, нарезанные из бумаги. Или, увы, на то, как мы, взрослые советские люди, затворялись в сугубо своем «контексте», заигравшись в свои «социалистические ценности», в свою, по Маяковскому, «собственную гордость», позволяющую глядеть свысока «на буржуев», отгородившись от всего остального инакоживущего мира. От его «силового поля».

Но нет. Слова Айзенберга стоят того, чтоб воспринять их серьезно и уважительно — хотя бы как откровенную

и незагаданно беспощадную автохарактеристику, даром что все это не совсем ново.

Мы не такие, как вы (с неизбежным выводом: стало быть, нам позволено то, что не позволено вам), — это может прозвучать бодряще свежо разве лишь применительно к бескровной литературной борьбе (и то, разумеется, отзываясь эхом звучавших много ранее деклараций), но, скажем, не для мучительной сферы национальной или классовой розни. Притом в любом случае это лишь видимость подлинного объединения «нас» против «вас» или «их», которое, то есть объединение, ведь не может иметь опорным критерием отторжение. А уж если к тому же добавить: «...как вы все», возрастает отнюдь не определенность мотивов, по коим объединяются, а совсем напротив.

«Официальное», «неофициальное» (как и «старое», «новое») — тут, как при любом беспределе, неизбежна путаница, и, ясности ради, готов вспомнить и даже словно бы защитить «знакового» Юрия Бондарева, которого заклеили однажды — однажды ли? — аж как «монстра социалистического реализма»... Так ли? Тем более что жупелом «соцреализм» мы пользуемся неразборчиво, — а там ведь свои пригорки и ручейки, свой занятый рельеф.

Помню, как С. И. Липкин определил в разговоре своеобразие Всеволода Кочетова. Все советские писатели, сказал он, видят действительность, как оно и положено, глазами партии. Кочетов видит ее глазами КГБ.

Замечание вообще богатое: ведь и впрямь в столь совершенной бюрократической системе было немало подразделений, нуждающихся в особом идеологическом обслуживании, и если романы Кочетова профессионально точно указывали, кого надо «брать» в первую голову, то были и соцреалисты, состоящие на службе у армии, у ЦК КПСС, на худой конец у ВЦСПС и т. д. — то есть помимо подотчетности всеобщей и обязательной нормативности была и своя, узковедомственная дисциплина, свои, локальные — ну, не сверхзадачи, так спецзадания.

Соцреализм всегда был по-своему гибок, чуток к заказам власти (старая шутка: «колебался вместе с линией партии») — что ж говорить о временах, когда «начальство ушло», и вот, допустим, тот же Бондарев в своих поздних, «перестроечных» романах являет несомненную раскрепощенность от «застойных» запретов:

«...Упала навзничь, попросила задохнувшимся шопотом:

— Обними меня сильнее... Я хочу, чтобы теперь ты обнял меня.

— Милая моя Валерия. Но что же мне делать с твоими ногами, если ты их сдвигаешь?

— Я сделаю, как ты хочешь...»

Это любит положительный герой. Вот он же подглядывает за отрицательным — не возведем напраслины, подглядывает случайно:

«Тот, кто с раскинутыми ногами лежал в полумраке на ковре у топчана, издавал стонущие горловые всхлипы, судорожно вздернулся всем худым, с выступавшими ребрами телом, обратив к открытой двери мертвецки страшное белыми глазами лицо, задрожавшее острой бородкой (? — Ст. Р.), отстранил обеими руками нагую, с повязанными зачем-то лентой волосами женщину, что стояла на коленях меж его раздвинутых костлявых ног и водила ртом по старчески вдавленному животу, молодые груди ее отвисали полновесно...»

«Он увидел то, что по неписанным мужским законам не хотел бы видеть...» — эта оговорка, предваряющая вышеприведенное описание, быть может, и простодушна до нелогичности (а по женским законам — можно?), но оттого она еще интересней. Ведь именно соцреализм в своем репрезентативном выражении первым делом как раз и указывал: это — можно видеть, это — просто необходимо, это — ни-ни! А то — хотел, не хотел... Автор-то — захотел и увидел, не оторвав дотошного взора, запечатлев все в подробностях, и если искать для этой смелости и дотошности родственный образец, то уж никак не в многотомниках «монстров». Да и искать не нужно — сам сыщется:

«Так, всплывая в ту ночь в разомкнутые мгновения, я находила себя в кровати, а рядом барахталась Ксюша, ее искривленное лицо потянулось ко мне, вытянулось и укусило так, что я встрепенулась и не могла сообразить — не то вообразить, не то согласиться с таким ощущением, однако была отвлечена явлением более категорического порядка, которое уставилось мне в щеку и стало горячим. Я схватила его, отчего он вздрогнул и выгнулся...»

И т. д., можно не продолжать, — словом, это Виктор Ерофеев, также «знаковый», роман «Русская красавица», впервые его прославивший (после-то Ерофеев в изображениях «этого» продвинется куда дальше, но нам довольно начала). И, по-моему, самая заметная разница между прозой «монстра» и новейшего анфан-террибля в том, что у последнего повествование вложено в уста... Фу, какой напрашивается каламбур!.. Ведется от лица той самой бондаревской дамы-умелицы с полновесными грудями. Разница, что ни говори, неприципиальная, попросту никакая; по сравнению с объединяющей целью, которую сформулировал тот же Ерофеев: «Работая со словом, я понял, что мы, русские, не умеем как следует перевести в слово даже эротические страсти...»

Не умеем — так учимся. Примерно с тем же успехом, что демократии.

Вероятно, согрешу субъективностью, если вспомню по конкретному этому поводу свое впечатление: «веселая» улочка в Копенгагене, унылее и грязнее которой в этом очаровательном городе я не встречал. И — витрины секс-шопов, где под надписью «Tilbud» — распродажа, уценка — возлежат рядом разноцветные, разнокалиберные муляжи первичных признаков мужской доблести: отстрелянные патроны с баррикад отшумевшей сексуальной революции. И может быть, нечаянный символ нашей жалкой свободы, которая к нам приходит уже потасканной, уцененной, а в словесности воплощается в механически скучном заголении того, что чувственный Хемингуэй шифровал как *это*. Может, потому и шифровал, что был чувствен?..

К слову, впрочем, здесь неизбежному: одно утешение — «они» в этом смысле бывают никак не умнее нас, и еще в начале девяностых я от души посмеялся над статьей американцев Нэнси Конди и Владимира Падунова, пригрозивших: «До тех пор, пока повсеместно в магистральных журналах табу на мат не будет последовательно преодолено (между прочим: вот уж *idée fixe* того же Виктора Ерофеева, не отпускающая его по сей день. — *Ст. Р.*), повседневная жизнь во всей ее сложности будет по-прежнему подвергаться лакировке.

Табу это можно будет считать сломленным окончательно лишь с публикацией в СССР полуавтобиографического романа Лимонова «Это я — Эдичка!»»

(Ну напечатали, не в СССР, так в «новой России» — и «Эдичку», и многое иное, далеко превзошедшее Лимонова в сквернословии, — что ж, стали свободнее? И счастливее?)

К вопросу о «национальной гордости великороссов»: как бы то ни было, «мы» с нашей зашоренностью-затабуированностью — уж не благодаря ли им? — оказались или хотя бы оказываемся поумнее. Давид Самойлов десятью годами раньше заявления решительных американцев тоскливо записывал в дневнике: «Читаю отвратный “Ожог” Аксенова»... Положим, со словом «отвратный» можно не согласиться или не совсем согласиться, в отличие от вопроса: «Стоит ли добиваться свободы печати, чтобы писать матом?» А Михаил Веллер, ныне, увы — или, с его точки зрения, ура? — храбро преодолевший вышеозначенное табу (рынок, господа, рынок!), в середине девяностых еще мог себе позволить завидно точную формулировочность:

«Экспрессия! Потому и существует языковое табу, что требуются сильные, запредельные, невозможные выражения для соответствующих чувств при соответствующих случаях. Нарушение табу — уже акт экспрессии, взлом, отражение сильных чувств, не вмещающихся в обычные рамки. Нечто экстраординарное.

Снятие табу имеет следствием исчезновение сильных выражений. Слова те же, а экспрессия ушла. Дело ведь не

в сочетании акустических колебаний, а в той информации, в данном случае — эмоционально-энергетической, которую оно обозначает. ...Незапертый порох сгорает свободно, не может произвести удар выстрела. На пляже все голые — ты сними юбку в филармонии».

И — хватит об этом...

* * *

Все-таки думаю, что «другая» словесность, к которой вовсе не остроумия ради я равно отношу и Юрия Бондарева и Виктора Ерофеева, напрасно использовала не наше словечко «постмодернизм». Имея весьма мало общего с той системой знаков и — особенно — ценностей, которую принято метить этой метой на Западе (в чью словесность не углубляюсь, в частности, не желая давить читателя именами очевиднейших классиков — Фаулза, Умберто Эко, может, и Борхеса?), являясь продуктом сугубо отечественным, отражая кризис нашей и только нашей культуры, наше понимание свободы, эта литература скорее имеет резон называться постсоцреализмом. И не только в бондаревском варианте, но и в варианте ерофеевском, даже если там есть как бы претензия на право представлять собою «постреализм», ибо то, что судя по заявлениям Ерофеева, он отрицает, простирается в едва обозримую даль, где закладывались самые что ни на есть основы русской гуманистической литературы.

Да в общем, не так уж важно, какой содержательный корень следует за приставкой «пост», важнее она сама. Быть может, только это и важно. Этаким самодовлеющим Великий Пост, правда, в отличие от шести предпасхальных недель, не аскетически ограничивающий, а неразборчиво разрешающий — все, что угодно, включая небрежность, отказ от приличий, эстетическую расхлябанность, безвкусицу (которую, впрочем, очень легко объявить антивкусом, то есть вкусом особенно пряным, на любителя).

Конечно, при беспределности дозволений трудно говорить о чем-либо цельном, слезавшемся или хотя бы сложившемся: как отграничить то, что не хочет иметь границ? Способней судить лишь о желании оформиться, о намерении воплотиться, о движении к этому, о тенденции, о поветрии — вот почему манифесты и декларации лидеров «другой» литературы, хоть того же Айзенберга, к статье которого мы, конечно, еще вернемся, бывает читать куда более интересно, чем сами их произведения.

Опять-таки вспоминаю, упорно возвращаясь к тем временам, когда «другая», «новая», «неофициальная», как угодно, словесность лишь начинала приковывать к себе внимание (и было еще далеко до поры, в которую, скажем, Владимир Сорокин получил нечаянную рекламу от глупых «Идущих вместе»). Я с живым интересом читал в «Независимой газете» его исповедальное интервью, но едва дошел до его же прозы, напечатанной там же и представленной им в качестве образца собственной новизны...

Цитирую:

«Один из мальчиков бросил удочку, подпрыгнул и, совершив в воздухе сложное движение, упал плашмя на землю. Двое других подбежали к нему, подняли на вытянутых руках, свистнули. Мальчика вырвало на голову другого мальчика. По телу другого мальчика прошла судорога, он ударил ногой в живот третьего мальчика. Третий мальчик...» — далее продолжать вряд ли стоит.

Тогда пронзило ощущение, при последующих встречах с сорокинской прозой практически не переменившееся, разве лишь притомившееся и притупившееся от подтверждения самой первой догадки (хотя ассоциации возникали уже другие, разные): Хармс! В самом деле:

«К нему подбегал Комаров... и ударил Фетелюшкина по животу. Фетелюшкин прислонился к стене и начал икать. Ромашкин плевался сверху из окна, стараясь попасть в Фетелюшкина. Тут же невдалеке носатая баба была корытом своего ребенка».

Или:

«Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.

Когда вывалилась шестая старуха...»

Достаточно? Очевиден ли в точности воспроизведенный механизм абсурда, который, не стану скрывать, и у Хармса, действительного классика действительного авангарда (авангард и классика — забавное сочетание!), мне кажется именно механистичным, слишком рационализированным, превращенным в прием?

О, понимаю: *вторичность*, даже и второсортность — совсем не то, чем можно оскорбить (я и не собираюсь) творцов постмодернизма или соц-арта. То и другое у них — сознательные, пародийные, отрицающие, атакующие, они — их оружие в этой атаке, и в конце-то концов даже известная язвительная угроза, что наш потомок, придя в библиотеку или, скорее, войдя в интернет, дабы читать постмодернистский нынешний текст, будет должен одолеть еще и подшивку газеты «Правда» плюс романы Бубеннова, Бабаевского, Маркова, Сартакова, — даже эта угроза пугает не слишком. Ради таланта чего не снесешь, и разве же не читаем, допустим, Джойса, Борхеса или Свифта, сверяясь с обширным комментарием?

Конечно, худо, когда возникает вторичность полуплагаторская; еще хуже, что она не может не возникать, ибо литература разрываемых связей и структурного разрушения неизбежно однообразна: ломать, как известно, не строить, а ломка, даже ведущаяся со знанием дела, куда более однотипный процесс, чем любое, самое убогое строительство. И орудия разрушения — лом, чугунная баба, а ежели все под корень, то и взрывчатка, — наперебор. Оттого лично я, одолев естественное отвращение, скорее возъ-

мусь отличить Бабаевского от Бубеннова, чем вычленять индивидуальности в массе, гуще и толще большинства «других». Хотя, нет слов, они мне все-таки несравненно милее — или, так сказать, социально приемлемее, — чем «монстры».

Но дело даже не в этом. Не в том, насколько же опередили «других» — и именно в том качестве, которое дает им повод считать себя «другими», — Введенский, Хармс, Вагинов, Олейников, Добычин, Платонов «Чевенгура» или «Ювенильного моря». Тут — иное.

Вот — цитирую, и на сей раз с наслаждением, почти с восторгом:

Хорошо в метро зимой,
Воздух свеж и чист,
Я бы не вышел из метро,
Но я же коммунист.

А работать я умею,
Что греха таить,
Пятилетку я сумею
На себя взвалить.

Да, работать мы умеем,
Как одна семья,
На работу вылетаем,
Словно из улья.

Мы еще метро построим,
Будет словно царство.
Посмотреть бы нам с луны
Наше государство.

Там, где правит капитал,
Там метро не гожи,
По сравнению с Москвой
Даже не похожи.

Наркоманов там полно,
Есть они в метро,
И разденут и разуют
Даже засветло.

Неужели кто-нибудь предположит: это, дескать, чистый Дмитрий Пригов? А может, он сам? Ах, если бы. Это снова безвестный «чайник». Пригов же — вот:

По волнам, волнам эфира
Потерявши внешний вид
Скотоводница Глафира
Со страную говорит

Как живет она прекрасно
На работе как горит
Как ей все легко и ясно
Со страную говорит

А страна вдали все слышит
Не видна, как за рекой
Но молчит и шумно дышит
Как огромный зверь какой

И это — он:

Вот избран новый Президент
Соединенных Штатов
Поруган старый Президент
Соединенных Штатов

А нам-то что? — ну, Президент
Ну, Съединенных Штатов
А интересно все ж — Президент
Соединенных Штатов

Что толковать, превзойти шедевры из самотека так же трудно, как, по известному наблюдению, переиграть в ки-

но ребенка или собаку: «Рабочий раньше не лечился, он на ногах привык хворать... Готов бы я в Ньютона превратиться, чтоб что-либо для Родины добыть... Русский, татарин, узбек и башкир — братья по классу против вампир...» Но ведь, как утверждают сочувственные исследователи, цель концептуалиста Пригова именно в том, чтобы максимально приблизиться к взгляду и поэтике подобных «чайников», — нет, больше того, поставить их частные, случайные удачи на поток: «Пригов реконструирует сознание, которое стоит за окружающими нас коллективно-безличными, исключаящими авторство текстами, и делает это сознание поэтически продуктивным...» (Андрей Зорин).

Что «реконструирует» — да, без сомнения. Но на «поэтически продуктивном» — спотыкаюсь.

Ставка на безличность как раз и непродуктивна. Фольклор — не безличностен; общее употребление, разумеется, обкатывает его создания, делая «всехними», убирая все слишком индивидуальное, но при этом — в основном, в определяющем — остается след личности перво создателя. Пусть обобщенной и типизированной, но не поглощенной коллективом, а лишь адаптировавшейся к нему. Или даже — его адаптировавшей к себе. И те же, по Смелякову, «бедные братья», наталкивающиеся на «затор косноязычья», в силу своей малограмотности (да, да, тут можно сказать: «в силу») не способные создать своего стиля, пользуются, как умеют, общепотребительными клише; но случается, как я уже говорил, что это даже высвечивает их простодушие, непосредственность повода и порыва.

Ту самую «глуповатость»...

Мифология, создававшаяся государством, будь то легенды хоть о тех же капиталистических джунглях, противостоящих социалистическому раю, как наше метро — ихнему, не то чтобы так уж покорно и сплошь усваивалась народным сознанием (хотя — не без того), а неосознанно творчески пересоздавалась, традиционно обретая черты самопародии. Ведь когда сухово-кобылинский Расплюев,

пораженный — физически — боксерским ударом и — нравственно — известием, что бокс есть английское изобретение, вдохновенно творил свой уморительный миф о крохотной островной Англии, где за недостатком пространства и по крайней бедности только и остается, что мордовать друг дружку, это была не просто индивидуальная фантазия битого шулера. Тут продолжала свое развращающее дело национальная кичливость, потом лишь подправленная на советский манер («...смотрим свысока»), легкомысленное упование на спасительность наших огромных просторов и неисчерпаемых недр.

Взять хоть те же стихи о преимуществах советского метро. Откуда взялась в них лирическая — именно так! — прелесть? Ведь сочинитель надевает — как Пригов — маску, приличествующую случаю: пишет-то он, *чтоб напечатали*, зная или предполагая, чего от него там, в редакции, ждут, — какая же здесь, помилуйте, может быть лирика? То, что он нечаянно спародировал казенное клише, обнажил по наивности колесики пропагандистского механизма, те, которые циник-профессионал спрятал бы от насмешливых глаз, — это, без сомнения, не лиризм, предполагающий самовыражение.

Однако самовыражение тут не только есть, оно даже куда полнее, чем то, на какое бывает способен конкретный индивидуум. Как лирический герой «настоящего» поэта — это его типизированное лично-частное «я», так и здесь невзначай проговорился и выговорился пресловутый Маленький Человек, гражданин-товарищ Голядкин, сменивший фамилию на Сергей Грядущий. Тот, которого в прежние времена жалели, лишь иногда (как Сухово-Кобылин или Щедрин) брезгливо провидя в нем склонности пакостника и хама, а в нашу эпоху принялись лстыть — и тем заливистей лстыли, чем энергичнее обирали, материально и духовно. Что, скажете, не больно хорош этот самый, вылетающий, «словно из улья»? Может, и гадок в невольном своем самовыражении? А чего ж вы хотели? Но и жалко трогателен в самом холопском мифотворчестве, в желании приспособиться, угодить, то есть

выжить. В драматической своей беспочвенности, в бедственной духовной люмпенизации...

«Лирическую эксцентрику» углядел в стихах Пригова один критик: словосочетание знакомое. Так я несколькими годами раньше в журнальной статье — и, кстати, в том же самом журнале — пытался определить прихотливое своеобразие Давида Самойлова. (Сейчас см. главу о нем в этой книге.) Но если эти слова применимы не только к автору «Струфиана», но и, худо-бедно, к стихотворению «самотечного» сочинителя (а лучше сказать: оно-то задумано было как лирика, однако помимо авторской воли, по велению внешних могучих сил обернулось эксцентрикой), то в стихах Пригова лирического посыла нет вовсе.

По крайней мере — и пусть эта оговорка запомнится — в тех, к которым Пригов шел и пришел.

Это не упрек (ведь заповедано нам: не лезьте со своими критериями, «другая», «неофициальная» литература сама себе судья). Не упрек, однако сожаление, на которое я в любом случае имею право.

Сожалею, естественно, не о том, что Пригов копирует — то бишь «реконструирует» — чужое, до него и без него существующее сознание, коли уж он пошел на эту осознанную вторичность. Жаль, что это сознание сужено, обделено, по-моему, и обезкровлено именно тем, что поэт не делает сочувственной попытки проникнуть в драму перекоруженного сознания, значит, и обезображенной судьбы человеческой массы. Он ограничивается интеллигентской усмешливостью, слегка саркастической стилизацией; *слегка* — потому что на полноценный сарказм тоже пришлось бы тратить душевные силы, и *стилизацей*, не требующей, как было не мною сказано, своей веры. Обреченной на поддельность — или удовлетворяющейся ею.

Скажем, самый, вероятно, известный приговский цикл об «опуфиозе» Милицанера, являющегося, по определению автора, «символом государственности», ничошеньки общего не имеет с народно-советским сознанием, каковое здесь якобы реконструируется. Такой Милицанер

совсем из другой мифологии, из той, где «новые центурионы», «органы правопорядка», «моя милиция», которая «меня бережет», а не из низового городского фольклора, не из быта, где — «мусора», «мильтоны», «менты». Персонаж Пригова пророс из михалковского Дяди Степы, которого его сообразительный автор, сперва выпустив в свет беспартийным добряком-великаном, испортил льстиво-функциональным переодеванием; Милицанер — дядистепина тень... Пародийная? Но это не так. Что-то вроде дружеского шаржа...

Чудо искусства в том, что его «вторая реальность» может оказаться как бы первее «первой», — не говорю о хрестоматийных примерах вытеснения черт подлинной личности чертами ее словесного воплощения; вот пример из неуправляемой стихии языка:

«Я спрашиваю: “...Как это понять? Вы же нацист”.

“Нет, — говорит, — я не нацист. Я против нацистов. Поэтому я перешел к вам”.

Я говорю: “Ведь в эсэсовские части берут людей из нацистов”. (Я считал тогда, что только нацистов берут туда.)

“Нет, — говорит, — это раньше, в первый и второй год войны так было. Сейчас берут всех. Меня по росту и внешнему виду взяли. Так я и попал в эсэсовские войска. А я против нацизма. Я не знаю, насколько вы можете мне поверить. Я немец, но родители мои из Эльзаса. Мы воспитывались на французской культуре и поэтому мы не такие немцы, как эти нацисты. Родители мои против нацизма, и я так воспитан. Я принял решение для себя и убежал, чтобы не участвовать в этом наступлении, не подставлять свою голову под ваши пули в интересах Гитлера. Поэтому я перебежал”».

Первая мысль: из Зощенко, из его «партизанских рассказов»! Нет, однако.

Конечно, узнаваема та манера, которую мы называем зощенковской (вплоть до того, что вот это: «...не подставлять свою голову под ваши пули в интересах Гитлера» — почти калька со знаменитого: «Я, говорит, не дозволю

иметь такое жульничество под моим флагом»), но именно в тех послевоенных рассказах она ослаблена, полустерта, так как и писались они во исправление «ошибок», в надежде вернуться в строй советских писателей. Как оно, в общем, отчасти и вышло — по крайней мере именно эти рассказы Симонов напечатал в своем «Новом мире».

Словом, не он, не Зоценко... Но и он — тоже! Пусть не только допрашиваемый пленный эльзасец, но и рассказывающий о нем Никита Сергеевич Хрущев никак не имели в мыслях подражать его характернейшему сказу, — зато мы, читая, не можем отвлечься от языка, раз навсегда ставшего зоценковским, только зоценковским; той речевой системы, что образована нетвердо-упрямой мыслью персонажа-рассказчика, пробирающейся вперед с оглядливой неуверенностью, обтаптывая наиболее приметные вешки, поминутно задерживаясь для повторов, поправок и уточнений: «Вы же нацист... Нет, — говорит, — я не нацист. Я против нацистов... А я против нацизма... Родители мои против нацизма...»

(Сравним у «самого» Зоценко:

«Которые были в этом вагоне, те почти все в Новороссийск ехали.

И едет, между прочим, в этом вагоне среди других вообще бабешка. Такая молодая женщина с ребенком.

У нее ребенок на руках. Вот она с ним и едет.

Она едет с ним в Новороссийск. У нее муж, что ли, там служит на заводе.

Вот она к нему и едет. И вот она едет к мужу»...

И т. д. — еще долго! «И вот она едет в таком виде в Новороссийск. ...Едет она к мужу в Новороссийск. ...И вот едет эта малютка со своей мамашей в Новороссийск. Они едут, конечно, в Новороссийск...»)

Зоценко, или Олейников, или Эрдман в «Мандате» и «Самоубийце», по-мольеровски брали чужое, превращая его в свое, ибо задача реконструкции перед ними не стояла или хотя бы была промежуточной, мимоходной, не более чем технической. Смысл этого творческого захвата был в том, чтобы язык толпы сделать стилем худож-

ника, безличное и ничье преобразить в индивидуальное, личностное. «...И в музыку преобразили шум», — скажет Маршак о поэтах, писателях, пусть эта музыка будет не мелодичной, не гармонической, а скрежещущей, чем-то вроде додекафонии с примесью какофонии. А усилия «реконструктора» Пригова имеют обратный ход, музыка возвращается в шум, торжествует не обретение, но потеря лица — в коллективе, колхозе, в толпе, в мире осточертевших клише, лозунгов и цитат, до утраты очертаний собственной — да и какой бы то ни было — индивидуальности...

То есть, коли так автору хочется, и на здоровье, но, похоже, тут сами реконструкторские усилия кажутся излишними, получается *портрет с портрета*. Не реконструкция даже, а тиражирование.

Полагаю совершенно всерьез, что беда... Хотя что за беда, если занятие доставляет удовольствие и приносит известность? Скажем: ограниченность нынешнего постмодернизма, или концептуализма, или соц-арта (дотошнейшие исследователи-энтузиасты этих явлений сами обычно путаются в дефинициях) в том, что и фольклор, и неотличимый от него «самотек», фольклором, по существу, и являющийся, и сама по себе действительность, исторгающая из недр на поверхность курьезы сознания и речи, — все это... Нет, не только первоначальной, свежее, это само собой, но *художественнее* того же соц-арта, созданного с участием стилизации-реконструкции. Так что вспоминается сказанное Мандельштамом и записанное Георгием Ивановым (при всем мифоманстве последнего в подлинность этой фразы верю — очень уж мандельштамовская): «Зачем пишется юмористика?.. Ведь и так все смешно».

Вот отчего так хочется чуть не весь теневой театр постсоцреализма, словно тень в пьесе Шварца, впрямь поставить на место... Нет, нет, конечно, не в той волевой интонации, как в знаменитой цитате, которую я вынес в эпиграф; если б с цитатами было можно вольничать, я бы добавил к этому: «Знай свое место» нечто почти умо-

ляющее: «Пожалуйста! Будь так добра! Соблюдай меру!» Да и действительно, можно сказать, уговаривал в прежних своих публикациях: ведь осознание отдельным ли литератором, целым ли направлением своего достойного места всегда внушает надежду на наиболее органичное их — именно их! — воплощение.

Тем более место это, в общем, известно... То есть бог упаси стариковски брюзжать (узурпаторски умножая свой личный физический возраст за счет веков русской литературы): все это было, было, было. Было, понятно, не все. Но уж что было, то было.

Возвращаясь к заявленной в начале главы теме графоманства, замечу: если в нем есть своя иерархия, то графоманом номер один российской словесности был и остался граф Дмитрий Иванович Хвостов, сполна исполнивший завет Батюшкова. Он, предсказывал Батюшков еще в 1813 году, «своим бесславием славен будет в позднейшем потомстве».

Славен бесславием... Слишком задолго угадано, слишком пронизательно понято, чтобы быть всего лишь недурным каламбуром, наподобие, скажем, другой игры слов: «граф-графоман». (Которой, кстати, во времена Хвостова и Батюшкова к тому же не было: вместо «графомана» говаривали «метроман».)

В конце концов, мало ли на Руси было и есть скверных стихотворцев? Конечно, Хвостов в этом смысле набедокурил, может быть, больше многих по количеству набедокуренного; конечно, на его бесславную славу или славное бесславие изрядно поработало усердие, с каким он «продвигал» свои труды, делая это, впрочем, бескорыстно, даже в ущерб себе, издаваясь за собственный счет и раздавая стихи знакомым (Пушкин острил, что в Европе поэты живут стихами, у нас же Хвостов прожился на них). А с другой стороны, не столь трудно выловить в океане хвостовских вдохновений (четыре собрания сочинений — в четырех, пяти и семи томах) нечто совсем неплохое. Как стихи на удивление внятные, складные и толковые, так и невольные, «чайнические» прозрения.

Однако речь не о них. Речь — о его поистине графоманских курьезах, передаваемых из уст в уста, что, между прочим, свидетельствовало: *такое* было у него наперечет; о курьезах обаятельно забавных: «Летят собаки пята с пятой». Или: «Мужик представлен на картине: благодаря дубине он льва огромного терзал».

В Хвостова играли, тешась игрой, он воспринимался как его же собственное художественное произведение, за уровнем которого насмешники следили ревниво: «Что за прелесть его послание! — писал Пушкин. — Достоинно лучших его времен. А то он сделался посредственным, как Василий Львович, Иванчин-Писарев и проч.»

И когда тот же Пушкин посвящая графу ирони-комическую «Оду», заимствуя самые красочные из его нелепостей, когда арзамасцы скопом сочиняли центон, почти целиком составленный из подлинных шедевров хвостовского косноязычия, это опять-таки были портреты, писанные с портрета, ни за что иное себя и не выдающие. Реконструкция:

Се Росска Флакка зрак! Се тот, кто, как и он,
Ввыспрь быстро, как птиц царь, нес звук на Геликон;
Се лик од, притч творца, муз читателя Хвостова,
Кой поле испестрил Российска красна слова.

Тоже — «прелесть»! И кто причиной тому, одни ли «реконструкторы» или еще и сам «муз читатель»?..

Хвостов был реальным Хвостовым — сенатором, чудачком, прожившимся богатеем, одним из зачинателей российской библиографии, академиком, зятем Суворова, который и выхлопотал ему графство. Он был плодовитым, незадачливым стихотворцем, но был еще и Свистовым, Графовым, Визговым, Хлыстовым, то есть легендой, именно в качестве таковой и пригодившейся карамзинистам. Так десятилетиями раньше в легенду был обращен Василий Кириллович Тредиаковский, у кого бывали подчас поразительные, великолепные стихи, не чета, конечно, хвостовским проблескам, но современникам-антагонистам были

важней его стилистические промахи. В том числе и такие, каких он отродясь не делал и не писал (пресловутое: «Императрикс Екатерина, о! — поехала в Царское Село»; без домыслов и легенда не в легенду).

И в обоих случаях русская словесность переживала роковые моменты: кто — кого. Шло — или готовилось — обновление литературы.

«Галиматъя» имела своих классиков», — заметил Ю. М. Лотман, имея в виду как раз Хвостова. И пояснил, отчего карамзинисты, «новаторы», так ценили эту «галиматъю». Отчего стройная, *выстраивающаяся* система их поэтики тянулась к ней странным, ревнивым образом. Ради бранчливой полемики? Ради самолюбивого подчеркивания собственного совершенства?

Нет:

«Система нуждалась в контрастах и сама их создавала... Литература, стремящаяся к строгой нормализации (в данном случае результат, как мы знаем, Пушкин! — Ст. Р.), нуждается в отверженной неофициальной...»

«Неофициальной»! Знакомое слово?

«...В отверженной неофициальной словесности и сама ее создает. Если литературные враги давали карамзинистам образцы “варварского слога”, “дурного вкуса”, “бедных мыслей”, то “галиматъю”, игру с фантазией, непечатную фривольность и не предназначенное для печати вольномыслие карамзинисты создавали сами».

Аналогия, от которой невозможно отделаться, говоря о современной литературной ситуации.

Конечно, различиям как не быть, и первое — вот. В ту пору сознательная «галиматъя», намеренно «варварский слог», вызывающе «непечатная фривольность» (юного Пушкина, Вяземского, не говоря уж о «нецеховых» Мятлеве, Соболевском: все стихотворно дурачились, ерничали, похабничали) — все это рождалось не вне литературы, «стремящейся к строгой нормализации», даже не рядом с нею, тем более не назло ей. Нет, рождалось ею самой.

«Неофициальная словесность» была ее неотъемлемой частью, необходимой функцией. Творимая карамзиниста-

ми, Пушкиным в их числе, «галиматья» имела характер не то чтоб подсобный (отдает прагматизмом), но, если вспомнить навязавшийся образ, была веселой, узорчатой, шаловливой *тенью*. Сегодня же, кажется, эта тень, эта «галиматья», эта «неофициальная словесность» (кстати, учтем: здесь и впрямь свое «силовое поле», своя абсолютная неподотчетность общим критериям, и, допустим, у того же цитированного Айзенберга в «официальных» оказываются не только какие-то там егоры исаевы, даже не только Твардовский, но и Ахматова, и числящийся в перебежчиках из авангарда Бродский), в общем, это явление, не ценя своего столь нужного для литературы места, претендует на то, на что претендовать ей, пожалуй, все же не стоит.

(О «нужности» я сказал не ради расшаркивания — поговорим уж и о ней. В следующей главе.)

При том, что у части зачисленных, по их ли желанию или хотя бы не против его, в систему «другой» или «неофициальной» словесности, уже есть реальное настоящее и, возможно, яркое будущее, все они, ежели брать их в целом (как они сами себя берут, лишь изредка взбрыкивая, как Тимур Кибиров, заявлявший, что ему надоел ярлык авангардиста, хочется быть просто поэтом, «как Тютчев»), — это *симптом рождения в литературе чего-то подлинно нового*.

Не «новаторского», а того, что связано с открытием нового смысла, стало быть, и новых форм. Не больше, но и не меньше.

Надежда убедить любого, говоря условно, постмодерниста, что это «не меньше» — исторически почетная роль, навивна до глупости. Я и не лелею ее. Но (допускаю), возможно, именно подсознательное ощущение своей, так сказать, «симптомности» и заставляет сбиваться вместе, объединяться по внешним, даже случайным признакам. Так что и сам термин «другая литература», пущенный в ход Сергеем Чуприниным, — он, правда, сказал: «другая проза», — отдает невольной иронией: что ж это за «другие», коли они так сбиваются в коллектив, сбиваются в кучу?!

Добро бы была угроза со стороны «недругих» — так ведь нету!

Диссидентство без риска репрессий, инакомыслие без серьезного сопротивления власти имущих (в данном случае духовную власть) — право же, странное зрелище. Странное, а порою и стыдное. Как стало вдруг стыдно, хотя бы и вчуже, когда Сорокин, напуганный шутовской акцией «Идущих вместе», заговорил о спасительной эмиграции, а Виктор Ерофеев воззвал о помощи в письме к президенту...

Вздохну ностальгически — даром, что возвращения прежних времен уж никак не желаю: когда-то сами слова «другие», «неофициальные» значили совсем иное. И зарабатывались — не так. Не тою ценой.

* * *

Почти занятно, что давным-давно, когда «неофициальная словесность» в нынешнем специфическом понимании начинала лишь выходить на поверхность литературы, только еще обзаводясь собственной терминологией (и обнадеживала — именно как вышеназванный *симптом*), была у меня статья, так и озаглавленная — «Другой». Об Олеге Чухонцеве.

Теперь, когда легенда о необыкновенно талантливом и едва ли не подпольном поэте превратилась в прочную и, так сказать, легальную известность, когда он стал автором капитального «избранного» (первая-то книга насилу вышла, когда Чухонцеву вот-вот должно было стукнуть сорок, и, красноречиво озаглавленная «Из трех тетрадей», была к тому же варварски оскоплена), явственно и последовательно подтвердилась одна из его странностей. Не каприз, не причуда, а именно последовательная, постоянная, все более укоренявшаяся странность: почтение, да, пожалуй, и зависть к безумию.

Да! Если Пушкин, начав стихотворение: «Не дай мне Бог сойти с ума», а затем завистливо ощутив преимущества, *прелесть* безумия («Я пел бы в пламенном бреду...

И я глядел бы, счастья полн, в пустые небеса...», — то есть, заметил Валентин Непомнящий, вел бы себя, как поэт) все же спохватывается в ужасе: «Да вот беда: сойди с ума, и страшен будешь как чума...», то Чухонцев заморожен:

Говорил, заговаривался, говорил
и опять говорил без умолку,
и подобья каких-то невидимых крыл
пробегали за шторой по шелку.

И скрипел вентилятор, а он говорил,
говорил, как скрипел вентилятор,
как пропеллер гудел, и взмывал, и парил.
И кивал головой психиатр.

И когда ослабел деревянный язык,
и приехали два санитары,
о, каких эмпиреев уже он достиг,
как душа его вся трепетала!

А еще говорят, что безумье чумно...

Кому возражает! Пушкину: «...И страшен будешь как чума...»

...что темно ему в мире и тесно.
А оно не от мира сего — вот оно —
однодумно, блаженно, небесно.

И какой бы дорогой к Последним Вратам
ни брели мы, как космос ни труден,
все мы здесь — а они уже заживо там,
где мы только когда еще будем!

Точно так же и потерявший рассудок, сумасшедший Батюшков будет наделен способностью видеть свет там («там!»), где для трезво зрящего открываются мгла и скверна:

Видит: в тучах просвет — ан осклизлый провал;
видит: ангел — ан черви в глазах.
— Где ты, Батюшков, был, где всю жизнь пропадал?
— В небесах, — говорит, — в небесах.

Получив наконец возможность — с помощью «избранного», а учитывая не чрезмерную плодовитость Чухонцева, едва ли не «полного собрания стихотворений», — обозреть его путь, замечаешь... Ну, не то чтобы нечто не замечавшееся прежде, но с годами все более прояснявшееся. Окончательно становившееся закономерностью — тем более интересной, что речь о логичности того свойства, которое ей, логичности, менее всего поддается.

Еще в 1962-м в чухонцевских стихах возникнет Дельвиг, названный собственным двойником, — не тот, что в летучей строке «Онегина» жарко и пьяно декламирует на пиру, но «смиранный пропойца», коротающий долгую петербургскую ночь и тоскующий, кажется, невесть с чего: друзья пока живы, любовь еще не обманула. В 1968-м — Барков, опять же не легендарный похабник, на которого с приходом нашей «свободы», в частности свободы сквернословить, станет мода, так что на него свалят всю непристойщину, включая «Луку», явное детище XIX столетия, а — отщепенец, чья судьба «и петь забористо и сдохнуть под забором».

(Поздний Чухонцев на такой лихой каламбур вряд ли решился бы, но — тем, выходит, по-своему выразительнее. Во всяком случае декларативнее.)

Даже стихи, явственно выражающие ужас перед толпой, которая покорна ненавистной поэту власти: «...Ползет, как фарш из мясорубки, по тесной улице народ. ...А в лицах столько озлобленья, что лучше не встречаться нам» (1967), будут озаглавлены: «Чаадаев на Басманной». Безумный философ — или по крайней мере объявленный безумным. Имя, конечно, маскировочное — так, вспомним, Самойлов прикрывался Батюшковым, догадываясь, что у Бога нет цели, а Окуджава отдавал собственную «Молитву» Вийону, но тут уж выбор заглавия, переадресовка собственного ужаса никак не случайны.

А дальше...

1975: то самое «Говорил, заговаривался...» — «Апология сумасшедшего».

1982: «Семен Усуд» — о провинциальном полуюродивом, полу... Простите современный жаргон, полуправозащитнике:

Сроки ли выйдут, на душу ли камень ляжет
как облегченье, войдет ли под карк ворон
Высший Судья: — А ну-ка скажи, Семен,
не за себя, за *тех!* — и Семен все скажет.

...может быть, он, когда выйдет его черед
перед лицом Творца оправдаться в судьях
хоть бы за то, что прожил верблюдом в людях,
в Царство Небесное как человек войдет.

И — дальше, гуще, глубже, в 1990—2000-е:

«А лишила муза разума — ничего не говори...» Муза, лишённая, нет, лишаящая разума, — по-батюшковски, что ли, в коем «память сердца» действительно оказалась сильней «рассудка памяти печальной», отчего и после помутнения одного еще продолжали появляться удивительные стихи?

«Стояла и не говорила, мычала, мыкаясь с узлом...» — о женщине, принятой было за нищенку, но, напротив, «царски» развязавшей свой узел для подающего милостыню.

«Кыё! Кыё!» — стихи еще об одном, уже очевиднейшем сумасшедшем, благодаря (!) которому поэт сам ощущает себя в странном уюте дурдома.

Даша-блаженная, персонаж из собственного павлово-посадского детства, чье безумие, впрочем, выражаясь вульгарно, исторически и социально детерминировано: «Мужа ее, мальчишку, белого офицера, после гражданской, помаяв годок-другой, взяли по разнарядке и расстреляли. Даша узнала и рухнула где была».

Все-таки — не причуда ли?..

Слегка стесняюсь этого своего вопроса (хотя уже просто озлобился бы, если б кто-нибудь приступил здесь к абстрактному философствованию насчет некоей, дескать, общей природы творчества как «остранения», верней, «остраннения» — когда Шкловский пустил в ход этот термин, тот писался именно так, происходя от понятий «странность», «странно»), но для пущей ясности все-таки задаю его. Да, Чухонцев — из самых внутренне, изнутри логичных поэтов, из «смысловиков». И если он вправду «другой», «инакий», вплоть до тяготения к юродивости, то как отделить выбор, делаемый не без участия разума, от веления «музы», которая лишает поэта если не разума, то уж рассудочности — точно?..

«Трудная» судьба Олега Чухонцева сама по себе способна сбить с толку. Во всяком случае по стереотипным советским (и антисоветским) меркам, которые когда-то выразил благородный Борис Слуцкий; узнавая, что некто написал — не статью даже, а стихотворение, он имел обыкновение спрашивать: «Против кого?». То есть и Чухонцев с трудом допускался или вовсе не допускался в печать, подозреваемый в запрещенных «против» и неодобряемых «за», — так, на несколько лет был выброшен из «литпроцесса» за публикацию «Повествования о Курбском» (1967). Но что ему инкриминировалось?

Апология генерала Власова. И мало того, что случилось в точности то же, что со стихотворением Липкина «Союз»: поэта, чурающегося поверхностной аллюзионности, приняли за носителя кукишей в кармане; обвинение было бессмысленно и с точки зрения исторической грамотности. Реального Курбского трудно назвать «предателем Родины»: то, что для нас, для теперешних, родина, отчизна, Россия, для них, для тогдашних, тем более для самого опального князя, было вотчиной Грозного.

Мало, однако, и этого. Не увидели, не могли, не хотели увидеть, что «Повествование» исполнено русской тоски, неизбывного, опустошающего княжьего горя:

А когда отойти, то оттуда услышать,
а когда не услышать, то вспомнить на слух,
как надсадно кричит над литовскою крышей
деревянный резной ярославский петух.

«Деревянный... резной... ярославский...» — тут даже запятых нету, а слышится что-то вроде многоточий, пауз, провалов. Захлеб, задыхание, трудность, с какою дается каждое слово...

Если верить Чехову, что плохо начать — для писателя удача, то Чухонцеву не повезло. Он начал так хорошо, что был обречен на литературное одиночество.

Он повзрослел опасно рано; был непривычно, странно зрелым и для своего возраста, немногим более чем двадцатилетнего, и даже для инфантильного рубежа пятидесятих-шестидесятых (его стихи того времени, оказавшись в «избранном», не требуют снисхождения к младости сочинителя, и когда я в 1962-м писал предисловие к одной из самых первых подборок его стихов, то не нашел названия, более подходящего, чем «Достоинство обдуманых речей» — вариант строки из стихотворения Баратынского «Муза»).

Чухонцев и далее рос не победно вверх, а неброско вглубь; чуть было не сказал, что тут сгодилась бы автохарактеристика другого поэта, сравнившего себя с кактусом, но с таким, у которого шипы внутрь; однако сообразил, что сравнение, скорее, контрастно. Кактус для Чухонцева чересчур экзотичен, его цветок — «ваня-мокрый», знакомый павлово-посадского детства (родственно откликаюсь: как цветком моего московского окраинного детства была бабушкина герань). А главное — здесь не могло быть подчеркнутой стихотворческих мук, наносимых шипами.

Описав южного чистильщика сапог, маниакально поддерживающего свое сходство со Сталиным, попытавшись проникнуть в его двоящееся сознание (и услышав: «...сактировать любимчика купить цицматы и лаваш устроить чистку напротив бани выселить татар...»), Чухонцев вдруг обнаруживает в уродливо-комичном двойнике Генералиссимуса и своего собственного.

Как непосильно быть самим собой.
И он, и я — мы в сущности в подполье,
но ведь нельзя же лепестками внутрь
цвести — или плоды носить в бутоне.

Да. Не то что шипами внутрь, но и нежнейшими лепестками — нельзя. Невыносимо. Противоестественно.

Душа ищет выхода из «подполья», в то же время как будто и не торопясь покинуть его. Расширяя подпольную территорию, населяя, как коммуналку, множеством своих двойников, подчас никак уж не ожидаемых в этаккой роли. От Дельвига и Баркова, возможно, и Чаадаева, до, так сказать, двойника двойника, чистильщика сапог, возгордившегося сходством с Вождем Народов (Боже, неужто таким непрямым путем и до Него Самого?). От зараженного всеми интеллигентскими комплексами («Герой, к несчастью, был филолог») Семенова из поэмы «Однофамилец» до четырех (!) персонажей тетраптиха «Из одной жизни», четырех монологов: пробудившегося среди ночи алкаша, его жены, дочери, матери.

Да и князь-перебежчик Курбский — может быть, тоже двойник? По крайней мере так можно подумать... Да что там! Нельзя не подумать.

Прости мне, родная страна,
за то, что ты так ненавистна.
Прости мне, родная чужбина,
за то, что прикушен язык.
Покуда подлы времена,
я твой поперечник, отчизна.
И все же — прости, если мимо
пройду, приподняв воротник.

Не прячусь, да ночь холодна.
Не трушу, да время опасно.
Вон ясени, как полудурки,
по осени веют зимой.

А время — на все времена —
опасно и все же — прекрасно.
А ночь в Угловом переулке
такая — ах, Боже ты мой!

Через двор, 1967

В сущности, та же самая, что у Курбского, *тоска по родине*, из которой сам Чухонцев и не думал бежать. То же отчуждение от нее, к чему принуждает позорная власть, разве что возникает приобретение новых времен: стыд. Стыд как форма причастности к стране, как ты от нее ни отчуждайся (или ни будь отчуждаем):

От сарматских времен на один полигон
громыхают колеса на марше.
Нет ни лиц, ни имен. Где друзья? Где враги?
С кем ты сам, соглядатай ночной?
Эка дьявольский труд — все идут и идут
и проходят все дальше и дальше.
Вот и рокот пропал в полуночный провал.
Тишина над Кремлевской стеной.
Тишина-то!.. Такая нашла тишина!..
Эхо слышно из Замоскворечья.
То ли сердце стучит, то ли ветер горчит,
то ли в воздухе пахнет войной.
Что ж, рассудит затвор затянувшийся спор?
Нет, что мне до чужого наречья!
Я люблю свою родину, но только так,
как безрукий слепой инвалид.
О родная страна, твоя слава темна!
Дай хоть слово сказать человечье.
Видит Бог, до сих пор твой имперский позор
у варшавских предместий смердит.
Что ж теперь? Неужели до пражских Градчан
довлачитися хромая громада?
Что от бранных щедрот до потомства дойдет?
Неужели один только Стыд?

«Репетиция парада». Роковой, знаменательный 1968-й. Как легко догадаться, до, накануне пражского позора.

«...Как безрукий, слепой инвалид». Даже в любви — или именно в ней — максимум ущербности, обделенности, невозможности любить полноценно.

В помянутом тетраптихе, где самый беспечный из четырех ночных монологов принадлежит девочке, не потерявшей счастливую способность летать во сне, есть слова: «из корифеев кто-то не зря сказал, что человек рожден для счастья, мол, как птица для полета». Не знаю, было ли у Чухонцева в помыслах именно это, но ведь за фразой, примелькавшейся донельзя, про которую почти никто и не помнит, откуда она, притаился трагический парадокс. Да именно так, «Парадокс», и называется рассказ Короленко, где эту — уж поистине крылатую — фразу выводит на листе бумаги ногой (!), пусть не слепой, но «безрукий инвалид», показываемый публике за деньги.

То мучительное сравнение, каким наградил себя Чухонцев, есть наивысшее испытание для любви, на пределе, через «не могу», а возможно, и через «не хочу». У любви отняты руки, способные обнимать, глаза, способные видеть «предмет», сама способность любить жестоко ограничена. И все же...

Когда мы заученно повторяем, что для поэтов нет ничего дороже своей непохожести, права — уж не преимущества ли? — быть «другим», это одно из младенческих заблуждений духа. То есть отчасти оно как бы и так: поэт отстаивает право быть только собою, но лишь перед теми, кто посягает на это право и кого Блок именовал скопом «чиновниками». Это вынужденная, внешняя, а не начальная трудность поэта. Перед «просто» людьми, кто б они ни были, нуждаются ли в поэте или им не до него (по словам Мандельштама, мирно принимавшего подобную участь), он самоутверждаться не может. Не должен.

Поэт рождается на свет «другим», иначе он не поэт, а потом весь свой век старательно изживает этот, как ему кажется, первородный грех элитарной избранности; конеч-

но, это не неприменный закон любой, всякой поэзии, но в России он традиционно приоритетен. Что и дало русской поэзии такую власть над сердцами.

Возникает и крепнет стремление не к горделивой отдельности, а к соборности. «Всю жизнь я быть хотел, как все...» (Пастернак), а то, что, по его же признанию, мир, напротив и наперекор, «хочет быть, как я», не столько опровержение этого хотенья, но тоже союзничество. Взаимоотяготение.

Однако если «быть, как все» Пастернаку казалось счастьем, то для Чухонцева его многоликое двойничество едва ли не со «всеми», то есть тоже попытка изжить собственную «инакость», мучительно («Как непосильно быть самим собой»). За нежеланную, изживаемую — но так, разумеется, и не изжитую, ибо невозможное невозможно — участь «другого» приходится платить дорого.

А уж о претензии, чтоб эта участь казалась «патентом на благородство», на некую эстетическую — впрочем, сродни классовой, скажем, дворянской — избранность, на неподотчетность общим законам, когда «каждый автор и каждое произведение получают истинное освещение только в контексте этой литературы» (пришла пора снова вспомнить манифест «неофициальной» словесности, предъявленный Михаилом Айзенбергом), — о подобной претензии дико и думать.

То есть — дико для той поэзии, которая в данном случае представлена Олегом Чухонцевым.

Для другой (для «другой!»), естественно, все иначе.

Предлагая свой список избранных, Айзенберг предупредил: «Автор позволяет себе давать так называемую “объективную оценку” только явлениям малоизвестным. В других случаях характеристика может иметь оттенок личного мнения».

Правда, не понимаю (искренне), как, тем более при отказе от общепринятых эстетических критериев, отделять «объективность», хотя бы и «так называемую», — от «личного мнения»; да и как определить степень известности.

К примеру, нам скажут о поэте Всеволоде Некрасове, поистине «широко известном в узких кругах», что «через Некрасова в русской поэзии открылось второе дыхание». Отметим: в русской поэзии вообще, во всей русской поэзии, стало быть, далеко за пределами той резервации, чьи границы намечены Айзенбергом. Может ли быть, ну, если не бóльшая известность, то более грандиозная роль? Но, коли так, достаточен ли такой образец произведений Всеволода Некрасова (отобранный ведь не мною и не ради уничтожения, а Айзенбергом в подтверждение слов насчет «второго дыхания»)?

Увидеть
Волгу
и ничему не придти
в голову
ну
можно
такому быть
или Волга не огого
стала
но
воды много

Что скрывать, не меньше — хотя и не больше — сомнений вызывают (в качестве опять-таки образца «совершенно нового поэтического сознания») строки Владлена Гаврильчика, по-видимому, на сей раз «явления малоизвестного»: «Молодые организмы залезают в механизмы». Как и каламбур того же автора: «Торжественно всходило “ЛЕНГОРСОЛНЦЕ”, приятный разливая “ЛЕНГОРСВЕТ”», почтительно прокомментированный: «Надо учитывать, что эти строчки созданы задолго до подобных опытов Пригова...» Притом, что каламбур, затрепанный в анекдотах вроде того, как жители города Херсона будто бы вынуждены лицезреть вывески «Херобувь» и «Хергалантерея», не станет от комментария свежее, а уж строки: «Я по Невскому гулялся с майне спаниель Тузйк, в атмо-

сфере раздавался радиомузык», также, как нам сообщают, доприговского периода, не выдерживают даже этого временного и тем комического критерия. Так как и до Гаврильчика и даже, подумать, до Пригова был, допустим, простите за неуместное имя, Демьян Бедный с его «баронским унзер манифестом». Бывали и водевили, где петербургские немцы точно так же ломали язык: «И по плечу потрепетал». И традиция дешевейшего комизма «еврейских» анекдотов...

Удивительно ли (сразу ответчу: ничуть), что в похвалах, подаренных Всеволоду Некрасову или, пуще того, Владлену Гаврильчику, будет, как я уже говорил, напрочь отказано не своей, не «другой» Анне Ахматовой: в ее поэтике, объяснят нам, «достаточно силен момент стилизации» (напоминать ли, что я сам писал на сей счет?), она светит лишь отраженным обаянием серебряного века. И полусвоей, полу-другой Иосиф Бродский получит взбучку за половинчатость — действительно вроде как перебежчик и запродаванец. В его поздних стихах «отсутствует радость открытия». (То ли дело некрасовское «второе дыхание»!) «Отсюда и общий налет тусклости... Там не рождается форма». (Понятно, в отличие от Гаврильчика.)

Удивляться и вправду нечему. Все нормально. Выбор между «майне спаниелем» и неуживчивой индивидуальностью Бродского просто должен быть сделан в пользу спаниеля. И если вначале, объявив Бродского классиком постмодернизма, было лестно выстраиваться в затылок этакому вожаку, то потом начинает неизбежно тревожить сознание, выраженное фразой наподобие той, что Горький когда-то сказал о футуризме в целом и о Владимире Маяковским: никакого постмодернизма нет, а есть большой поэт Иосиф Бродский.

Или все-таки есть и постмодернизм или как его там ни именуй (только бы не «неофициальной» и не «другой» словесностью)? Есть реально, не в спорах литературоведов, обожающих шуметь вокруг пустоты, и помимо курьезов вроде хоть бы того же Гаврильчика с его «совершенно новым сознанием»?

ОПРАВДАНИЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Номер «Современных записок» с первыми главами «Записок Лужина» вышел в 1929 году. ...Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной... Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано.

Нина Берберова. Курсив мой.

Вот одна из загадок, которыми утыкана история советской поэзии. Не знаю — вправду не знаю, — слухавил ли Сергей Михалков, изложив историю с решающим поворотом собственной судьбы; во всяком случае его сын Андрей пересказывает отцовскую версию с полным доверием:

«В Литературном институте училась очень красивая блондинка по имени Светлана. Отец красивых девушек не пропускал... Встретил ее в Доме литераторов, выпил бутылку вина, подошел:

— Хочешь, завтра в “Известиях” будут напечатаны стихи, которые я посвятил тебе?

— Глупости какие!

— Вот увидишь.

Незадолго до этого он отнес свои стихи в “Известия”, два стихотворения взяли...

Отец позвонил в редакцию:

— Назовите стихотворение “Светлана”.

На следующий день газета вышла со стихотворением “Светлана”...

Случайность, но имя девушки совпало с именем дочери Сталина».

Хорошо. Поверим: случайность. Допустим, что в 1935 году, когда культ вождя утвердился на уровне общественной истерии, молодой Михалков просто не сообразил, что меняет название «Колыбельная» на имя сталинской доч-

ки. И то, что стихи появились в газете аккурат в день рождения Светланы Сталиной, — тоже простое совпадение. Все может быть. Главное, как воспринял их отец — своей дочери и всего народа.

«Через несколько дней, — повествует сын Михалкова, — отца вызвали в ЦК ВКП(б) к ответственному товарищу Динамову.

— Товарищу Сталину понравились ваши стихи, — сказал Динамов. — Он просил меня встретиться с вами и поинтересоваться условиями, в которых вы живете.

Через три года — орден Ленина».

Орден орденом, но то, что стихи понравились Сталину по личной причине, что он ревниво счел их как бы частью своего домашнего обихода, полагаю, не стал бы оспаривать и Сергей Владимирович Михалков. И как оспоришь, если другое вмешательство в сталинскую домашность было оценено не менее весомо? Это когда несколькими годами спустя, в войну, корреспондент «Правды» Алексей Каплер, чьи поползновения относительно той же Светланы вызвали гнев отца, напечатал в своей партийной газете «Письмо лейтенанта Л. из Сталинграда» — статью, стилизованную под послание к любимой. И имел наглость указать местожительство оной: «Из твоего окна видна зубчатая стена Кремля».

Именно после этого за Каплером и *пришли*.

Как несколько раньше пришли за соавторами одной пародии.

Было так. На кремлевском банкете, в присутствии самого Хозяина, подгулявший Василий Иванович Качалов утратил бдительность и вздумал прочесть несколько неподцензурных стихотворений Владимира Масса и Николая Эрдмана. В результате раздался сталинский окрик: «Кто автор этих хулиганских стихов?» — и, пощадив легкомысленного артиста, соавторов-озорников арестовали в Гаграх, на съемках «Веселых ребят». Фильм вышел уже без их имен в титрах.

Известно, что Качалов, в частности, прочитал стихотворение «Колыбельная» (!!!), и, скажите, мог ли Сталин

не осерчать на столь явное передразнивание полюбившихся ему стихов?

Как и многие годы спустя это язвительное сходство никогда никому не бросилось в глаза, понять невозможно.

Сравним:

Черепаша рядом дремлет,
Слон стоит, закрыв глаза.
Снятся им родные земли
И над землями гроза,
...Тонкие качнулись травы,
Лес как вкопанный стоит...
У далекой
У заставы
Часовой в лесу не спит.

Это — из «Колыбельной» Михалкова, столь удачно переименованной. Это — «Колыбельная» двух пародистов:

Видишь, слон заснул у стула,
Танк забился под кровать,
Мама штепсель повернула,
Ты спокойно можешь спать.
За тебя не спят другие,
Люди взрослые, большие.
За тебя сейчас не спит
Бородатый дядя Шмидт.
Он сидит за самоваром —
Двадцать восемь чашек в ряд, —
И за чашками герои
О геройстве говорят.
Льется мирная беседа
Лучших сталинских сынов,
И сияют в самоваре
Двадцать восемь орденов.

И т. д., вплоть до концовки, чья тема особо опасна для иронии, даже, в сущности, такой безобидной:

В миллионах разных спален
Спят все люди на земле...
Лишь один товарищ Сталин
Никогда не спит в Кремле.

Могут ли быть сомнения в том, что именно здесь спародировано — при таком-то естественном для пародии переходе от умиления (Михалков) перед почивающей дочуркой вождя к гипертрофированному, насмешливому умилению перед вечно бдящим отцом?..

Но — отбой. Ничего этого не было.

То есть были стихи Михалкова, была пародия Масса и Эрдмана, прочитанная народным артистом в Кремле, но не было пародийной связи между первой и второй «Колыбельными». Хотя бы потому, что вторая была — первой: и написана и прочитана пародия *двумя годами раньше* михалковской «Светланы».

Как понимать этот казус?

Отбросим попытку найти конкретную причину этого поразительного сходства — вроде того, что, дескать, ироническая «Колыбельная» была известна в московских литературных кругах и запала в голову Михалкова. Если б запала, была бы оттуда панически выкорчевана как опасная ассоциация. Дело проще. Эрдман и Масс пародировали нечто обще-слащавое, что становилось поэтическим стилем эпохи, верней, фамильярно-свойской стороной этого стиля, утепляющей имперский фасад.

Пародия, опередившая оригинал, — не единственный случай в истории литературы; так Александр Анфимович Орлов и отчасти Булгарин с их стилистическим «демократизмом» предсказывали появление гоголевского своеобразнейшего сказа, но в данном случае сам вышеупомянутый стиль эпохи логичнее назвать *бесстильем*.

В 1937 году (как говорится, нашел время) Илья Сельвинский послал Молотову письмо, в котором переходил с интонации подобострастия на язык политического доноса. Сообщив, что в его поэме «Челюскинияна» есть «лирический портрет т. Сталина» и что целых

четыре печатных органа, включая «Правду», этот портрет отвергли, глава конструктивистов спрашивал без затей: «В чем дело, Вячеслав Михайлович? Нет ли здесь вредительства?»

Вредительства не было. Была понятнейшая опаска — доверить восхваление «т. Сталина» стихотворцу, который (тут отдадим ему должное), даже льстя, старался быть ни на кого не похожим. По той же почтенной причине остался ненапечатанным, о чем автор впоследствии вряд ли жалел, цикл стихотворений о вожде, сочиненный артистичным и тонким Арсением Тарковским. А возможно ли было пропустить в печать оду «Лениноравный», которую Марк Тарловский решил написать языком XVIII столетия?

«Оргазма не было», — заметил по двум последним поводам Семен Липкин, объясняя причину запрета, но так ли? Может, наоборот, дело заключалось в том, что сладострастное содрогание — было?

Поэту или, по крайности, мастеру, владеющему хитростями ремесла, как раз проще простого самовозбудиться: под рукой у него множество приспособлений, задолго до него изобретенных поэзией, которой приходилось и лгать, и льстить. Да еще так, чтобы тот, кому лгут и льстят, не заподозрил неискренности.

Тем не менее не угодил и Пастернак со своими почти вдохновенными стихами о Сталине, — не говоря уж о Мандельштаме с его вымученной одой, свидетельствующей, однако, о потугах мастера остаться мастером, то есть хотя бы в этом смысле самим собою. И, напротив, совершенно напрасно удивлялся задним числом Константин Симонов, цитируя строки, свои и своих собратьев, написанные на смерть Сталина же: как это, мол, столь неразлично-безликое вышло из-под пера таких разных людей: сельского коммуниста Исаковского, сына раскулаченных родителей Твардовского, Ольги Берггольц, побывавшей в тюрьме, и дворянского отпрыска Симонова?

Да не обманет читателя повторяющееся здесь имя Сталина. Он в данном случае не более чем эстетическая проблема, ибо шедшая при нем обезличка поэзии и поэ-

тов непосредственно диктовалась культом... Личности, как велит выражаться стереотип? Но не разумнее ли — сказать: культом *безличности*? Даже — *без личности*, вне и помимо ее, понимаемой именно как личность, индивидуальность? Тем, что в эстетическом, психологическом, политическом — и т. д. — отношении шире и долговечнее смертного человека Иосифа Виссарионовича Джугашвили.

Логика развоплощения, выбранная им в качестве модели существования и властвования (развоплощения, конечно, отнюдь не в благородно-неосуществимом, пастернаковском смысле: «Всю жизнь я быть хотел, как все...»), а путем умножения собственных ипостасей: Гений Всех Времен и Народов, Корифей Всех Наук, Лучший Друг пионеров, чекистов, шахтеров, врачей...), — эта логика известна столько же, сколько сама по себе идея неограниченной власти. *Неограниченной* — не имеющей пределов и мер, как всемогущ и потому неощутим Бог.

Эта всеобщая ставка на безличность, замыкаясь сверху пирамиды, на том же Сталине, давала подобие Бога. Ниже шли полувожди, «полулюди» (Мандельштам), награждавшиеся вовсе не за личностные достоинства званиями местного и специального значения: Первый Маршал, Железный Нарком, Любимец Партии. А в самом низу, в широченном основании пирамиды — миллионы тех, кто по той же логике никто и ничто.

Положению и самосознанию миллионов должна была соответствовать эстетика.

Этот экскурс в прошлое не имел бы смысла, если б сегодня не происходило нечто неотразимо похожее на то, что тогда диктовалось тоталитаризмом. Что — не решусь сказать: закономерно, однако и случайно это не назовешь.

Есть своего рода терминологический шик в том, как наши «другие» любят именовать свои тексты. Именно так — *тексты*, и все: воплощенная освобожденность от любых обещаний и обязательств, в том числе, а может, и прежде всего от читателя.

Виктор Шкловский как-то сказал, что поэты называют свои вещи поэмами, посланиями, пародиями, «чтобы закрепить жанр — сферу понимания». Словом, это что-то вроде правил хорошего тона, акт доброжелательства, указательный знак на пути читателя к смыслу сказанного тобою.

У «других» положение, естественно, совсем иное:

«Надо сказать, что читателя как такового я никогда не учитываю... Меня завораживал только текст» (Владимир Сорокин).

В принципе все это можно понять. Завлечение читателя в свою «сферу понимания» так часто перерастало и продолжает перерастать в бесстыднейшее заигрывание, что впору взбеситься, восстать и сделать все наоборот, назло (даже неважно, что не задумываясь, кому назло и кто, собственно, виноват). Но, признаюсь, чего лично мне в этих признаниях не хватает, так это именно восстания. Злости. Страсти. Это какая-то (виноват, но говорю лишь о свойствах эстетического процесса) собачья старость. И когда тот же Сорокин говорит: «Для меня нет принципиальной разницы между Джойсом и Шевцовым (вероятно, уже приходится уточнять: последний — прозаик-графоман погромного направления. — Ст. Р.), между Набоковым и каким-нибудь жэковским объявлением. Я могу найти очарование в любом тексте», — то я совсем не прочь увидеть здесь вызывающее стремление к самодостаточности литературы. «Цель поэзии — поэзия...»

Не прочь — но не получается.

«Я с большим интересом читаю литературу советского периода — от идеологической, такой, как “Краткий курс истории ВКП(б)”, до художественной, где послевоенный сталинский роман представлен, надо сказать, просто потрясающе. Мы еще не осознали соцреализм как автономное эстетическое направление...»

Понятно, снова Сорокин, и, понятно, не только читает, но имитирует стереотипы «сталинского романа», сочетая их со своим антуражем: «выгребные ямы», «гной и сало», отрубленные руки, ноги и головы, «волнующая слизь»,

«анальная любовь» (дабы избежать подозрения в тенденциозной выборочности, даю перечисление, сделанное критиком, сочувствующим манере автора). Находясь при этом вне какой бы то ни было нравственно-эмоциональной оценки, так что рядом с таким бестрепетным равнодушием даже проник и скептик Хармс — воплощенная страстность:

«У меня нет общественных интересов. Мне все равно — застой или перестройка, тоталитаризм или демократия».

В самом ли деле «все равно»? Сомнительно: при застое карьера Сорокина в лучшем бы случае не сложилась, при тоталитаризме... Ну, с этим тем более ясно, над чем автор декларации не мог не задумываться, если уж (вспомним) впал в панику от шутовских аутодафе «Идущих вместе». Да и отказ учитывать «читателя как такового» — не лукавство ли? В том-то и дело, что возможный читатель очень даже учитывается. Делается трезвый расчет на пустоту, которая отнюдь не жаждет заполнения чьей-либо содержательностью, и ради успеха у такого «контингента» писатель как раз готов с этой содержательностью расстаться.

Таков выбор, тенденция, путь: стоит сравнить роман 1985 года «Очередь», сплошь состоящий из диалогического многоголосья, в котором, однако, слышны авторские насмешка, ирония, пуще того, увлеченность подслушиванием голосов живой жизни, с последовательно обезличивающимися поздними сорокинскими вещами. Как выразительна и эволюция другой, родственной фигуры.

На прудах на Патриарших
Пробежало мое детство
А теперь куда мне деться
Когда стал я много старше
На какие на пруды,
На какие смутны воды
Ах, неужто у природы
Нету для меня воды

Эти сравнительно ранние строки Дмитрия Пригова при всей своей олейниково-глазковской дурашливости мечены и лирической грустью, а что она самоиронична, так это еще лучше, — но затем, как известно, возникало и возникло то, что назвали реконструкцией сознания, воплощающегося в текстах «коллективно-безличных, исключающих авторство».

Понимай: свершилось именно то, что декларировал (и как же эта декларация выражала эпоху надвигающегося тоталитаризма!), хотя все же не мог до конца исполнить, Владимир Луговской: «Хочу позабыть свое имя и званье...». То, к чему было двинулись, но удержались от крайности «эстрадные» поэты-шестидесятники, усваивавшие, но недоусвоившие актерское самосознание взамен поэтического, первородного. Вот декларация Пригова: «Я не поэт, я — артист!» (можно ль вообразить, чтоб такое сказал о себе «гитарист» Окуджава?). И вот образец подобного артистизма, по свидетельству очевидца, критика Павла Басинского:

«...В Смоленске, в старинном, XVIII века здании городской филармонии... на сцене Дмитрий Александрович Пригов блял козлом, напрягая мощные голосовые связки. Старушки — работницы этого дома, “гордости Смоленска”, смотрели на артиста с мистическим страхом».

Не скрывая своей антипатии ни к творчеству этого рода, ни к самой эволюции, не рыдаю и не бранюсь, а пробую хладнокровно констатировать. Все это — не каприз отдельных экстравагантных литераторов, всего лишь уловивших и с выгодой для себя использовавших то, что разрешило им время. Их личное развоплощение, как мы о нем ни сожалей, почти столь же (все же решусь сказать) закономерно, как обезличка времен сталинского тоталитаризма.

Сами нынешние демократии (о нашей если и стоит упоминать, то как о казусном, карикатурно наглядном случае), разве не тяготеют они, каждая в меру сил и желания, к уравниловке, которая есть *Смердяков демократии*?

Спешу подчеркнуть: только в духовном смысле. И в эстетическом.

В недуховном, во внедуховном — экономическом, политическом и т. п. — все идет, как должно идти. Может быть, не как должно, но как должно. Скажем, это уж мое частное дело — злиться, что мой друг, талантливый историк, долгое время пребывал в благополучнейшей Дании в состоянии безработного; датская демократия держала крепкую оборону, не позволяя умнице и таланту потеснить на университетской кафедре добросовестного середняка, который не виноват, что родился посредственностью.

Мне было очень жаль моего друга Поуля, но я понимал: в этой, такой уравниловке и есть основание демократии. Было б удобно и сытно, по-зоценковски говоря, «средним людям», — а коли ты вырос на целую голову выше, кто ж тебе, умному, виноват?..

Подаю робкий голос из арьергарда: но ведь духовность, словесность, поэзия во все времена вроде бы шли и вели против течения? Перестали? Поверили, что *тоталитарная власть усредненности*, неизбежная при демократии, покончила с исключительностью таланта, с избранностью индивидуальности?..

Во всяком случае нас уговаривают, что — именно так.

К примеру, Григорий Чхартишвили, автор-двойник Бориса Акунина, уж такой, похоже, эстет, обижаясь, что «Главной Русской Писательницей становится Александра Маринина», предлагает свой — и им лично опробованный — способ исправления ситуации:

«Какое головокружительное фэнтези мог бы создать Ф. Искандер! Какой небывалый триллер мог бы выйти из-под пера Ф. Горенштейна!»

А может, и в самом деле?..

По крайней мере один из — безусловно — талантливейших прозаиков этого поколения (как легко уловить в словах Чхартишвили-Акунина, напрасно упускающих возможности рыночной конъюнктуры) последовал этому совету. Конечно, невольно, не ведомый именно им, но, значит, тем очевиднее, что совет не соткался из воздуха. Тем явственней его соответствие духу — или хотя бы поветрию — наступивших времен.

Говорю о «Московской саге» Аксенова.

Лапидарно обозревая его путь к литературе этого рода, русско-американский славист Александр Жолковский по-своему подытоживал (в иной ситуации да и в иной стране), в сущности, то самое, о чем я заводил речь в далеких шестидесятых, — см. главу «Эмиграция в Халигалию»:

«В духе внезапно оживших надежд на классовый мир и социализм с человеческим лицом Аксенов заселил свои произведения гибридами советского с западным — современными мальчиками, вырастающими в отличных коллег и вообще полезных членов общества... Разыгрывая «эстонский вариант» социализма, Аксенов создал своего рода литературный эквивалент конвергенции двух систем: его проза — это бесконечный карнавал, в котором на почве «американской мечты» в сочетании российского благородства с западным консумеризмом безмятежно перепутываются и превращаются друг в друга агенты ЦРУ и КГБ, западные и советские интеллектуалы, капиталисты и советские начальники, аристократы, проститутки, комсомолки, диссиденты и приспособленцы».

Лично для меня в этом блистательном ученом пассаже самое внятное — и содержательное — слово: «конвергенция». По словарю, «тенденция к сближению двух социально-полит. систем, сглаживанию экон., полит. и идеол. различий между капитализмом и социализмом...»

Что до Аксенова, то в этой «конвергенции» продолжалось своеобразное западничество шестидесятых (не всех целиком, не вкуче!), робкая надежда на какое-никакое сближение с Западом, особенно с Соединенными Штатами Америки; стало быть, и на смягчение советского режима, — надежда, которая, рухнув, открыла Аксену путь в эмиграцию. (Хотя он явно преувеличивает тогдашнюю якобы общую тягу «туда», говоря, что будто бы после 1968 года, когда танки вошли в возмечтавшую о «человеческом лице» Прагу, «возникла идея массовой эмиграции. Это было желание целого поколения, не мое лично». Как человек именно того поколения считаю такую деклара-

цию бессовестной, — даже если предполагаю в ней след исконной российской совестливости. Этакого извращенного покаяния.)

Сама память о бытовой бедности советского человека, общая для всех нас, подсознательно (но реальнее выражаясь в «текстах») продолжает убеждать Аксенова, который, как видно, все же пока нуждается в убеждении, что выбор — правилен. В романе «Остров Крым» заграничный плейбой Лучников, перебирая мысленно «сувениры», без которых в Москве хоть не показывайся, являет, уж конечно, сознание не западного человека, привыкшего к «ихнему» изобилию, не способного удержать в голове весь вожделенный перечень, а — сугубо советского неофита-туриста, испытавшего «товарный шок»:

«...Двойные бритвенные лезвия, цветная пленка для мини-фото, кубики со вспышками... длинные носки, джинсы... лифчики с трусиками, шерстяные колготки... свитера из ангоры и кашмира, таблетки алькагельцер, переходники для магнитофонов... шерстяное белье, дубленки, зимние ботинки, зонтики с кнопками... противозачаточные пилюли и детское питание, презервативы и соски для грудных, тройная вакцина для собак, противоблошиный ошейник...»

Всего — до семидесяти названий.

Любопытно, что «Остров Крым» был написан Аксеновым до эмиграции: он уже дома в мечтах выстроил собственную мини-Америку, точнее, собственный НЭП. Реализовал «оттепельные» идеалы, в жизни не воплотившиеся, но вообще вполне достижимые или полудостижимые — в рамках все того же социализма с тем же лицом. На путях все той же конвергенции.

И вот — «Сага».

Если во всяком произведении среди всех прочих характеров невольно, а то и вольно маячит характер (и уровень) того, кому оно предназначается, — как сказано, читатель учитывается всегда, и, скажем, в «Ожоге» Аксенова, чьи колымские главы соперничают с его рассказами шестидесятых годов, явствен голос сына матери-лагерни-

цы, рассчитывающий на понимание способных понять, — то читатель, облюбленный автором «Московской саги», взявшейся рассказать о десятилетиях трагической советской истории, это среднеобразованный американец. Из тех, кто уже усвоил, что по улицам Москвы не бегают белые медведи, но далеко не дошел — и не дойдет, не нужно ему доходить — до способности воспринять нашу историю и действительность в их неадаптированной сложности...

Примерно это я написал, читая «Сагу» еще в журнальном ее варианте, и буквально неделю или две спустя прочитал в интервью, данном Аксеновым: я, мол, хотел написать бестселлер в расчете на американскую публику.

Хотел — и написал. Со всеми признаками бестселлера, решившего быть именно бестселлером, кто бы его ни сработал, Аксенов или Маринина: с установкой на непреходящий рыночный успех (то, что у Аксенова это не получилось, по крайней мере пока не возник одноименный телесериал, пожалуй, в похвалу его не до конца уничтоженному своеобразию). Ради чего можно — нужно, приходится! — жертвовать даже — или прежде всего! — своеобразием, если оно, как у Аксенова (не у пресловутой Марининой) есть; стилевой отличкой, когда по единственной фразе узнаешь: Искандер! Шукшин!! Аксенов!!!

Вот усредненный стиль, вернее, бесстилье, безволие «Саги»:

«На повестке дня было детище Фрунзе — “военная реформа”, то, чем он гордился больше, чем штурмом Перекопа. Согласно этой реформе РККА хоть и сокращалась на 560 тысяч бойцов, но становилась вдвое мощнее и втрое профессиональнее. Вводилось смешанное кадровое и территориальное управление, принимался закон об обязательной военной службе... Военная реформа окончательно устраняла партизанщину, закладывала основу неукрушимости боевых сил СССР».

С неохотой и недоверием к собственному ощущению предположу: может, это — стилизация а ля Сорокин, имитация «соцреализма как автономного эстетического

направления»? Но, что уж совсем не хочется констатировать, тут даже стилистической, какой-никакой, задачи не ощущается. Вялая инертность — не больше того, примерно так же, как в этом дайджесте или комиксе фигурируют под общеизвестными именами более или менее понятные «им» стереотипы. Водевильный Троцкий (а каков он, по цензурным соображениям, конечно, прямо не названный, был в старом рассказе «Дикой!»). «Похотливый козлобородый» Калинин. Фрунзе, конечно, с его роковой язвой. Булгаков — конечно, с моноклем, известным по фотографии, вдобавок выведенный в эпизоде, кажется, только затем, чтобы на манер лекаря Гибнера из «Ревизора» промычать «о» при виде роскошных дамских плеч. Мандельштам — «жалкий стареющий воробей» с «холодными лапками»...

Достаточно ли этого, по-моему, скорбного результата, чтобы возникла такая мысль? Если, мол, так, то неужели никто из писателей, которым я, не скрывая, отдаю предпочтение перед литераторами из разряда «других» — уж во всяком случае перед принципиально «другими», концептуально обосновывающими свою исключительность, неподотчетность традиционным критериям, — неужели никто из моих любимцев не может обрести в атмосфере этой самой «другой» словесности стимула для своего обновления, роста?

Читатель внимательный, не пропустивший эпиграфа к этой главе, может быть, заподозрит, что вопрос — не совсем риторический.

* * *

Когда великий лагерник Варлам Шаламов, чье имя в контексте этой главы может показаться неожиданным (но — терпение), сказал, что ГУЛАГ представляет собою исключительно отрицательный опыт: «печи Освенцима и позор Колымы доказали, что литература и искусство — нуль», кощунственно было бы словить его на слове, возражив, что это, мол, не совсем так. Написал же он в резуль-

тате свои «Колымские рассказы»! Но ведь и знаменитую фразу Теодора Адорно, что после Освенцима нельзя писать стихи, не стоит понимать буквально. Все дело в том, какие стихи. То есть до какой степени «искусство и литература» готовы не обернуться нулем.

А Шаламов...

Есть мнение, что само название «Архипелаг ГУЛАГ» нечаянно подсказано Солженицыну Шаламовым, его выражением «лагерь-остров». Может быть. Но — какова поллярность двух этих гигантов!

У Солженицына — именно архипелаг, сопоставимый в пространственном смысле со всей страной; ГУЛАГ — образ закабаленной страны. У Шаламова — именно остров: страна, словно съжившаяся, ужавшаяся до размеров одного-единственного лагеря. В «Архипелаге ГУЛАГ» — при схожестве судеб разнообразие их. В «Колымских рассказах» — одна-единственная робинзоновская судьба, общая для всех.

Любопытно, что Солженицын — опять же нечаянно, если не видеть в нечаянностях закономерности, — устами своего двойника Глеба Нержина («В круге первом») выразил самую сущность шаламовского взгляда на лагерь и, стало быть, на весь мир: «В описании тюрем всегда старались сгущать ужасы. А не ужаснее ли, когда ужаса нет? Когда ужас — в серенькой методичности недель? В том, что забываешь: единственная жизнь, данная тебе на земле, — изломана».

Автор книги о Солженицыне Жорж Нива назвал «Архипелаг» «энциклопедией советской каторги». Шаламов противостоит энциклопедичности как многосторонности и многообразию. У него — то, что кто-то назвал театром абсурда, хотя и это — так ли?

Абсурд (как казалось автору, абсурд именно российской реальности, даже конкретнее — российского самовластия, еще конкретнее — самовластия Павла I) — в тыняновском «Подпоручике Кижее», где, как известно, самодурство императора плюс всеобщее потакание ему превращают пустое место, ничто в физическом смысле

в офицера, успешно шагающего по лестнице чинов. В рассказе «Берды Онже» Шаламов не может не вспомнить знаменитого подпоручика, ибо сам повествует, как машинистка ошиблась: арестант, шедший под номером 59, имел в придачу к фамилии кличку («он же Берды»), а получился некий Онже, идущий под номером 60. При переключке, не досчитавшись его, решили, что совершил побег, и изловили на железнодорожной станции первого встречного. В ГУЛАГе одной жертвою стало больше.

«Анекдот, превратившийся в мистический символ», — сказал Шаламов о «Подпоручике Кижее», скорее, однако, определив суть собственного рассказа. Собственной поэтики. (У Тынянова, историка, — что за мистика? Только социально-историческая детерминированность.)

У Шаламова — не абсурд. У него — антимир, в отличие от непредсказуемого абсурда, имеющий свои железные законы, не чета капризу владыки. Капризность включает в себя (хотя бы гипотетически, впрочем, с Павлом именно так и было) возможность милости, мудрости; закон антимира исключений не знает.

Продолжая контрастное сравнение с Солженицыным: тому надо было пройти и через лагерь, и через врачебный приговор, смертельно заболеть и чудодейственно излечиться, жить жизнью, целиком превращенной в «укрывище», с сознанием недосыгаемости печатного станка, и дожить до триумфа; все это было надо (надо!), чтобы стать тем и таким, каким он стал. Но схожий опыт, доставшийся совсем не схожей натуре с совсем не схожей послелагерной судьбой, родил писателя Шаламова, который ориентировался, по его словам, на записки Бенвенуто Челлини с их литературной неискушенностью, то есть стихийной неподотчетностью литературным правилам (уж не авангардист ли XVI века?), а оказался родствен Кафке. И если, пусть с осторожностью, можно говорить о традиционности Солженицына, возродившего в русской словесности тип писателя-пророка, мессии, то Шаламов с упорством отрицал любую свою причастность к литературе прошлого.

Начиная с причастности стилистически-жанровой («Рассказы мои представляют успешную и сознательную борьбу с тем, что называется жанром рассказа... Никакие силы в мире не воскресят толстовский роман»), кончая — нравственной, когда совершен отказ от «вегетарианской, морализаторской школы» Толстого, от «жизненного учительства», от «обучения добру». «Бог умер. Почему же искусство должно жить? Искусство умерло тоже...»

Вообще — если собрать воедино декларации Варлама Тихоновича Шаламова насчет его разрыва с традицией, — да еще в контексте нынешних рассуждений о конце истории, конце культуры, о постисторическом и посткультурном существовании; если добавить то, что им сказано непосредственно о собственной поэтике: «Фраза должна быть короткой, как пощечина», то есть почти физически, болезненно ощутимой, то, кажется, Шаламову оставалось только добавить: я — авангардист!

И как иначе, ибо вот, быть может, удачнейшее из известных мне определений авангардного искусства (Максим Шапир):

«...Прагматика выходит на первый план. Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить...» И впрямь — дать пощечину! «...Вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключаяющей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания».

Исключаяющей именно то, к чему нас веками приучало искусство.

Но дальше:

«Нужно, чтобы реакция успевала возникнуть до их глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению помешала, сделала его возможно более трудным. *Непонимание*, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста...»

Так что, задается вопросом Шапир, кто является адекватным, наилучшим оценщиком авангарда: тот, кто пони-

мает и принимает, или тот, кто не понимает и не принимает? Но вопрос риторический: ясное дело, второй. «Идеальный случай — скандал». Отрицательные эмоции сильнее положительных, отчего творчество авангардистов заранее рассчитано на неприемлющих — на скандалистов-доносчиков, на чиновников-консерваторов. И, спросим уже себя, выходит, бульдозеры, некогда запахавшие вернисажное поле, были самой высокой оценкой отважным создателям рассердивших начальство полотен?

Выходит, что — да, отчего авангард обречен на скандал, то бишь на успех: что другое, а любители поскандалить найдутся всегда.

Оттого авангард и столь притягателен. Критерии мастерства, установленные великими художниками прошлого, здесь недействительны или второстепенны. Первостепенна — реакция воспринимающих, в первую голову тех, кто «не понимает и не принимает». И если маньяк, полоснувший, как было, ножом по репинскому «Ивану Грозному» или плеснувший кислотой на «Даная», для Репина и Рембрандта — враг и вандал, то некто, кому взбрело бы в шальную башку разбить молотком, допустим, «Фонтан» Марселя Дюшана (обыкновеннейший писсуар), эту классику поп-арта, лишь утвердил бы авторитет вещи. К тому ж — что мешает немедля воспроизвести хоть ее, хоть — даже! — «Черный квадрат» Малевича? Не зря, как рассказывают, он, задумав «Квадрат», никого не пускал в мастерскую, — и то верно: кто-нибудь, подглядев, мог опередить изобретателя на день, и кто тогда бы считался одним из отцов авангардизма?

Опасения, которые не пришли бы в голову создателя «Данайи»...

(Насчет: «кто тогда бы считался?..» — шутка. Очевидно, что «Квадрат» был результатом не только естественной эволюции самого Малевича, вначале художника вполне фигуративного, но и указывал искусству живописи в целом... Что именно? Свет в тоннеле или тупик — тут можно судить по-всякому, важно, что живопись, освобождаясь от сюжетности, «литературности», соблазна под-

ражать природе и т. д. и т. п., должна была набрести на нечто подобное.

Но как отделить изобретение — именно изобретение — «Квадрата» от расчета, трезвого, рационального? Чей опыт усваивается гораздо успешнее, чем опыт творческих мук, и не иначе как иронией истории выглядит тот факт, что «художник» Бренер, прославившийся надругательством именно над полотном Малевича, руководился тоже расчетом, хотя и иного уровня. Как опять же рассказывают, при этом сперва он намеревался испакостить холст — для пущего шума — в галерее Америки, но, проконсультировавшись, узнал, что там ему не отделаться малым тюремным сроком. После чего выбрал мягкосердечную Европу.)

Всего сказанного довольно с лихвой, чтобы понять: экспериментально допущенное причисление Шаламова к авангарду — нелепость. Впрочем, как допущение это все-таки не бессмысленно, рождая вопрос: насколько правила авангардизма применимы к самому по себе искусству слова? Учítывая, сколь слово многозначно и много-смысленно.

Кого в литературе мы можем безоговорочно признать авангардистом — даже, скажем, в самом гнезде советского авангарда, в группе ЛЕФ, руководимой Маяковским! Уж не его ли самого? Но как раз на это есть ответ у цитированного теоретика, отметившего отличие искусства авангардного от агитационно-политического (Маяковский!): «Агитационное искусство, во-первых, добивается сочувствия и сомыслия, а во-вторых, хочет сообщить активности адресата вектор. В отличие от него авангард просто «раздражает» обывателя, причем делает это попусту, бескорыстно, из любви к искусству. ...Настоящий авангардист бросает в воду камешки и созерцает образуемые им круги».

(Опять, что ли; «Цель поэзии — поэзия...»? Похоже, что так — в неисчислимой вариантности, на принципиально разных уровнях.)

Если на то пошло, то из всех лэфовцев (Асеев, Кирсанов, Третьяков, временно и примкнувший к ним Пастер-

нак) бескорыстно и попусту бросал свои камешки, отнюдь не годясь в агитаторы, один Крученных...

Хорошо. А — Хармс, имя в этом разговоре напрашивающееся? Разве о нем, без сомнения, нацеленном на «скандал» (в том числе в бытовом эпатажном смысле), можно сказать, будто он будоражил и тормозил читателя «попусту»?

Александр Галич начал свою «Легенду о табаке», посвященную памяти Хармса, строчками его стихотворения для детей: «Из дома вышел человек...» и переосмыслил вполне невинное продолжение: «И с той поры исчез...» в трагическом духе исчезновения самого автора во тьме ГУЛАГа. Хотя вряд ли есть основания рассматривать какие бы то ни было его строки в качестве прямого предвидения судьбы — даже концовку рассказа «Помеха», где любовное свидание прерывается приходом «человека в черном пальто» в сопровождении «низших чинов» с винтовками и непременно при аресте дворника.

Конечно, весьма существенно, что год написания рассказа, 1940-й, более чем допускал реальность такого исхода, и сам Хармс, ходивший по краю, уже арестовывался в 1931 году. Существенна и запись в дневнике 37-го: «...В ближайшее время мне грозит и произойдет полный крах». И все-таки дело не только в конкретных угрозах тридцатых советских годов, — в конце концов ожидать ареста могли и ожидали самые разные писатели, в отличие от Хармса, писавшие «понятно» и усердно хвалившие власть.

Дело в том, что «заумник» Даниил Иванович Ювачев, подписывавшийся Дандам, Шардам, Карл Иванович Шустер, Чармс и, наконец, Хармс, в своей поэзии был куда более, куда глубже *содержателен*, чем это можно представить — даже по строчкам, оказавшимся предсказанием собственной его гибели.

Недаром В. Семенов, автор статьи о Хармсе в биографическом словаре «Русские писатели 20 века», говоря о цикле «Случаи», где идет исследование «недочеловека» и осмеяние «человеческого стада», имеет все основания добавить: «Доминирующие в сюжетах мотивы убийства, насилия, физических мук сливаются с мистическими мо-

тивами сна и исчезновения». Да. Потому что какую бы напраслину в политическом смысле ни возводил на себя Даниил Иванович еще при первом аресте («признаваясь», что его детское стихотворение «Миллион», где «тема о пионер-движении превращена... в простую считалку», тем самым стало «антисоветским»), те самые «мотивы убийства, насилия, физических мук» имели характер экзистенциальный.

Собственно, только в одном отношении Хармс — чистейший авангардист. В отношении «одноразовости» — нет, не воздействия на читателя, но в отсутствии традиции. Как воспринятой, так и оставленной после себя; оттого так механистично-бессмысленно копирование его манеры, произведенное, как помним, Владимиром Сорокиным...

Или все это означает лишь то, что никакая из школ, никакое из направлений — ни реализм, ни романтизм, ни символизм, ни, в конце концов, пресловутый постмодернизм (ни... ни... ни...) — не в состоянии объяснить и тем более исчерпать феномен — всегда феномен! — лучших своих «представителей»? И пуще того. Всякая литературная школа, едва сложившись и обнаружив свой манифест, заявив патент на особенности и приемы, именно в этот час, ни секундой позже, делает шаг к своему упадку. Хотя бы по той причине, что, установивши границы, ставит преграды для истинного таланта, жаждущего, что бы он там ни декларировал, самовыявления.

Что такое символизм — понятие, от многих в отличие, живорожденное — без Блока? Футуризм — без Маяковского? Имажинизм — без Есенина? Постмодернизм...

Но тут притормозим.

* * *

Как говорилось, вторичность, сколь ни была бы она очевидна, совсем не то, в чем следует уличать литературное течение, которое захотело именоваться «постмодернизмом». Оно, по крайней мере в своем отечественном ва-

рианте, таковым попросту хочет быть, рекомендуясь следующим образом (и устами критика-теоретика Александра Тимофеевского):

«Нарочитая эклектика, сочетание нестыкуемых структур, обращение... к низким жанрам с высокими целями, игра с кичем и масскультурой, обилие цитат как подлинных, так и мнимых и даже откровенно бессмысленных, заведомая пародийность любых утверждений...»

Или, если использовать уже не научное, но тоже чужое определение, постмодернизм — это вот что такое. Вы, любя и признаваясь в любви, скажете просто: «Я вас люблю». А постмодернист: «Как говорится, я вас люблю».

(Есть и более острая форма шутки: «Я как бы похоронил как бы родственника».)

По-человечески все понятно. Жюль Ренар, сокрушаясь, что потерял непосредственность, убиваемую профессией, записывал в дневнике: когда я целую женщину, мне хочется сказать ей: «Я вас люблю» по-английски. А наш Шкловский, жалуясь, что «жизнь уплотнена» и в ней нет отдельного места для нежных чувств, писал: «Если бы я захотел написать любовное письмо, то должен был бы сперва продать его издателю и взять аванс. Если я пойду на свидание, то должен буду захватить с собой трубу от печки, чтобы занести по дороге». Чем не «постмодернизм жизни» — как был в свое время «футуризм жизни» в исполнении одного из футуристов, который не писал стихов, зато ломал на голове кирпичи.

Подхвативши традицию ненаучных определений, предположу: постмодернизм (или то, что так называется, — оговариваюсь так назойливо по той причине, что как доморощенные постмодернисты, так и их идеологи путаются в самоидентификации) — это издерганность и усталость искусства. В том числе, если не прежде всего, от себя самого. Состояние — объективное, как бы ни были жалки его частные проявления.

Но ирония не может быть постоянной — да хотя бы и кратковременной — задачей искусства; ирония — перец и соль, а не то, что способно насытить.

«Шутить! и век шутить! Как вас на это станет?» — пеняла Чацкому совсем неглупая (на сей раз уж точно) Софья Фамусова, догадавшаяся, что умным можно быть всегда, а остроумным лишь с перерывами. А история литературы предлагает аналогию-предупреждение: судьбу Ивана — «Ишки» — Мятлева, виртуозного стихоплета, некогда *реконструировавшего* французско-нижегородский волапюк, на котором изъяснялась его «мадам де Курдюкофф». Он, то есть «Ишка», оказавшись не в силах взнудать собственное расточительное остроумие, превратил прославившую его поэму-буфф в дурную бесконечность, став из любимца гостиных их проклятием. Едва завидев его, гости в панике разбегались...

Что до усталости, то ее можно преодолеть, а можно, закиснув, раствориться в ней навсегда — так, что от тебя и останутся лишь ирония и эклектика. Чаше, конечно, именно так и выходит.

Но не всегда.

Случай, к несчастью, скорее исключительный, нежели редкий: в девяностые годы отошедшего века и ближе к рубежу столетий появилась (в частности, как доказательство того, что при самозванстве и хилости большинства «постмодернистов» общее их появление именно объективно выразило эпоху кризиса целого общества и его искусства) поздняя проза Юрия Давыдова. Настолько игровая, насыщенная пародийностью, каламбуристической, что, разумеется, тут же возникло предположение о влиянии на нее именно постмодернизма.

Влияние — это вряд ли. Скорее — вливание в уже сложившийся организм «прежнего» Давыдова дозы того раствора, в котором плавает, выплывая или неумело захлебываясь, словесность нынешнего времени — растерявшегося, спасительно прячущегося за иронию, пробующего на скептический зуб прочность испытанных истин.

Заново вспомним: Нина Берберова говорила, что с появлением Набокова существование литературной эмиграции обрело смысл. «Все мое поколение было оправдано». Полагаю — без малейшей иронии, — что новая, поздняя и,

увы, последняя проза Давыдова оправдала существование отечественного постмодернизма. Так что — тут тоже не слишком шучу — готов представить себе словарь грядущих времен, где появится что-нибудь этакое: «Постмодернизм — лит. течение 80—90 гг. XX в., обычно поверхностное, однако по-своему способствовавшее появлению отдельных значит. произведений. Напр., романа “Бестселлер” (2000), повестей “Зоровавель” (1993), “Заговор сионистов” (1993) и др. Ю. В. Давыдова...»

А как же? Налицо все — все! — приметы игры на развалинах культуры: начиная «сочетанием нестыкуемых структур», кончая «целтонностью», «обилием цитат как подлинных, так и мнимых», во всяком случае используемых с «заведомой пародийностью».

Начните читать тот же «Заговор сионистов», тотчас замелькает: «Цезарь путешествовал... Одной любви музыка уступает... где золото роют в горах... прост, как правда... Он так ошибся, мы так наказаны...» — несть числа и, может быть, даже излишек пестрых и как бы насмешничающих полуцитат, вроде бы пародирующих нечто.

Однако именно «как бы», «вроде» и именно «нечто»; неопределенность, вернее, отсутствие адреса, необходимого для пародии. А пародия — самый несвободный из жанров, так как намертво прикована к тому, что пародирует, отчего, как было замечено многократно, в том числе мною, наш соц-арт да, в общем, и весь постмодернизм, понимаемый широко, неотрывны от «большого стиля», от соцреализма, на огромном трупe которого они копошатся.

Мрачноватая эта метафора, кстати, принадлежит не мне, а поэту Геннадию Айги; я же, продолжая в том же духе некрореализма, только добавлю, что копошение на манер насекомых достигает эффекта обратного. Создает иллюзию живого трупа, продолжающего фантомную жизнь после заслуженной кончины...

Возвращаясь к Давыдову: значит, не пародия? Точно так. Тогда — игра? Пожалуй, но понимая игру не как сумму переборчивых приемов, из-за которой сам мир нынеш-

ней «игровой» прозы кажется однообразно-скучным, как все запрограммированное и предсказуемое. Тут же смысл первоначальный, внятный ребенку, свободному от опыта, и художнику, кто этот опыт усвоил, однако преодолел его тяжесть и творит *играючи*.

Хорошо. Но проза-то, хоть бы и «Заговор», взятый на выборку, — проза историка, а сам Давыдов известен приверженностью к факту, коли уж даже своего Пегаса объявил «сивым мерином», не склонным к прихотливому галопированию. Но он и тут явит скрупулезность, даже ревность к небрежничавшим беллетристам, и если, живописуя трагичную трапезу персонажей, посожалеет, что не может сказать, какое именно пили вино («счет не сохранился»), то не знаешь, чего здесь больше. Истинного ли страдания архивиста, мечтающего, чтобы все на свете было документировано, или игры в это страдание.

Вернее же, и то и другое вместе: свободу, необходимую для игры, дает не отлет от реальности, а ее доскональное знание.

В поздней давыдовской прозе стилистическая раскрепощенность доведена, кажется, до предела (притом, что предел все же есть, и это существенно). Стиль достигает той концентрации, что сродни поэтической, — Андрей Дмитриев, прозаик совсем иного поколения, даже сказал, что в этой прозе «упругая рысь... готова вот-вот сорваться в стихотворный галоп», а само слово прозаика «стремится к источнику — к чистой поэзии»...

Впрочем, поэзия тоже бывает болтливой, а тут, даром что метафористика густа и ритм в самом деле сродни стихотворному, — именно проза, доведенная, так сказать, до кипения, выпарившая из себя все, без чего способна обойтись. Не раствор, а эссенция.

Что это? Может быть, тоже своего рода усталость мастера, слишком хорошо освоившего возможности беллетризации истории? Отчего бы не предположить и это — как нормальное недовольство художника достигнутым, как то, что ему стало тесно (или, наоборот, на сей раз слишком просторно, до степени агорафобии) в той ро-

манной системе, которую Давыдов когда-то избрал для себя самого. И все же, думаю, дело в другом. Причины перемени более содержательны и связаны как раз с вызывающим предпочтением той тягловой силы, что способна «и пахать, и кладь возить». Попросту — с дальнейшим проникновением в материал; например, с осознанием, насколько история-каламбуристка дает сто очков вперед любой писательской выдумке.

Вот все тот же «Заговор сионистов».

Исторический анекдот о некоем Пинхусе Бромберге, чья идея устроить в Санкт-Петербурге 1930-х годов подворье для приезжих евреев была властью пресечена, — словом, пустячная эта история, выуженная в архиве и взятая на пробу как одна из подробностей нескончаемо злободневного на Руси «еврейского вопроса», вызывает из тьмы веков не одних тех, кто хронологически близок к фабуле повести. Не только Пестеля или Наполеона (возможно, и Бенкендорфа), но аж Кира персидского. Ибо все они каламбурно-парадоксальным образом могут быть уличены в сионизме, все замышляли создание еврейского государства, — о, не ради блага народа-изгнанника, но в целях — практических, патриотических. Дабы переселенные инородцы образовали для тех, кто организовал переселение, «наивыгодный плацдарм».

Да, шутит, гримасничает история. Сочувствующий бедняге Пинхусу, но блюдуший притом интересы империи жандармский чиновник Попов побывал, оказалось, в учителях у неистового Виссариона; другой жандарм, Ракеев, также втянутый в это дело, был тем, кто сопровождал в Святые Горы гроб с пушкинским телом и арестовывал Чернышевского. Мудрено ли, что и самому рассказчику-автору удастся существовать сразу в обеих реальностях, первая из которых — история и архив, вторая — писательская фантазия; получается словно бы *архивистский поток сознания с сюрреалистическим уклоном...*

Да главное, поди разбери, которая из реальностей перее: само содержание этой занятнейшей переключки эпох, идей и фигур зависит не только и даже не столько от фак-

тов, сколько от их осмысления. Фактора субъективного, но обретающего объективные, непреложные очертания.

Утверждается мысль: быть может, история и есть само это осмысление. Ведь, далеко не ходя, тот же Ракеев, всего лишь исполняющий рутинный жандармский долг, — это одно, но он же в зловещей роли пушкинского Харона пересоздан нашим воображением, целиком зависящим от нашего же — пристрастнейшего — отношения к Пушкину. Судьба его и его фигура отныне исполнены значительности — полупонятной, почти мистической.

Это не релятивизм, подпитывающий постмодернистское отрицание всего объективного и постоянного; это, напротив, наша зависимость от истории, сделавшей нас такими, какие мы есть, воспитавшей наши любовь и ненависть, и как раз на степень этой зависимости, этой причастности испытывает нас Юрий Давыдов. В своей поздней прозе (впрочем, вполне органически выраставшей из прозы предшествовавшей, например, из «Соломенной сторожки») испытывает свободой допущения, вариантно-стью, диалогичностью, подслушанной у самой русской истории. Вопреки давнему нашему несчастью — отсутствию выбора, альтернативы.

И тут, произнеся неизбежное — и так часто поминаемое все — «выбор», «альтернатива», «вариантность», невозможно снова не обратиться к почетному и контрастному аналогу: Юрий Тынянов. Как обращались в главе «Удовольствие от подлинности», но уже в ином аспекте. И продолжая, в сущности, ту же общую мысль — что между Тыняновым и Давыдовым расстояние не меньшее, чем между их эпохами, — на сей раз отметим разное отношение к... Да вот к этим самым вариантам и альтернативам!

Ну взять хоть того же «Киж», удобного тем, что фабулу рассказа знают решительно все.

«У меня умирают лучшие люди», — скажет тыняновский Павел, узнав, будто его не существовавший физически фаворит скончался (в историческом анекдоте, легшем в основу рассказа: «Жаль, был хороший офицер»), и ав-

тор книги о Тынянове Аркадий Белинков, выводя «формулу самовластия» (в которой понаторевшие на аллюзиях читатели шестидесятых годов охотно угадают групповой портрет коммунистического режима), прокомментирует:

«...Для самодержца... “лучшие люди” — это такие, которые лишены личных, характерных человеческих свойств, лишены своеобразия, индивидуальности, характера. Такие люди делают быструю карьеру и становятся генералами Киже».

Вероятно, тайный тыняновский умысел тут понят верно, однако разве естественное сомнение в существовании единой, непререкаемой, заповеданной раз навсегда истины (на каком-то сомнении настаивает и постмодернизм, пусть договариваясь до крайности, до «заведомой пародийности любых утверждений») не способно предложить и другое толкование того же сюжета?

К примеру...

Если учесть, что Павел, к своему восшествию на престол, несомненно, уже полубезумный, был тем не менее незаурядно умен и, взойдя на трон, принял немало разумных, а то и мудрых решений, отчего бы не истолковать анекдот иначе? Скажем: вся ситуация создана императором намеренно.

Именно так. Он не может не знать о своей репутации, как и о нраве своих подданных, правда, не предвидя в них своих будущих убийц, и вот — предположим — решил проверить их честность и прямоту. Повышает и повышает в чинах нуль, пустое место, описку и ждет, когда же иссякнет холопская терпеливость. Когда наконец, сознаются, что нету никакого Кижя (в анекдоте он — Киж, не Киже).

Не сознаются. Тогда наступает долгожданный момент разоблачения: «Вызвать сейчас ко мне». Теперь не вывернуты, принесут свою повинную голову... Нет! Выворачиваются! И: «Жаль, был хороший офицер», — говорит Павел, глядя прямо в светлые глаза лгущего. Возможно, проносит с нажимом: «был». Дескать, он-то был лучше вас, потому что хотя бы не имел возможности лгать...

Положим, это моя вольная фантазия. Но пресловутая вариантность существовала помимо досужих версий; скажем, в рассказе есть эпизод, когда двое часовых сопровождают в ссылку пустое место (Кижэ, не существуя телесно, успел побывать и в царской немилости), а в «Смерти Вазир-Мухтара» престарелый служивый долгие годы бессмысленно сторожит опять-таки пустоту, дорогу. Когда-то здесь был пост, но пост убрали, про часового забыв. Для Тынянова и для его толкователя Белинкова — опять-таки формалистика самовластья, достойная смеха и обличения, но совершенно противоположным образом по схожему — практически по тому же самому — поводу высказался умнейший государственный Бисмарк.

Пребывая в России послом и гуляя по Летнему саду, он увидел — опять! — часового, охраняющего неведомо что. Оказалось, еще Екатерина Великая, заприметив на этом месте ранний подснежник и умилившись по-дамски, повелела следить, дабы ничья грубая рука не покусилась на прелесть природы. И что ж? Будущий железный канцлер нашел, что в этом отразилась «примитивная мощь, устойчивость и постоянство, на которых зиждется сила того, что составляет сущность России в противовес остальной Европе».

Сущность союзника — или противника — загадочного и мощного...

(Рассказав поразивший его случай, Бисмарк вспомнит не что иное, как забытых часовых на Шипке, которые в 1877 году предпочли смерть от холода нарушению приказа, ухода с поста, и занятно, что ту же несомненную — для начальников — добродетель солдата-исполнителя много позже отметит и Георгий Константинович Жуков:

«Помню, как я допрашивал японцев, сидевших в районе речки Хайластин-Гол. Их взяли там в плен в камышах. Так они все были до того изъедены комарами, что на них буквально живого места не было. Я спрашиваю их: “Как же вы допустили, чтобы вас комары так изъели?” Они отвечают: “Нам приказали сидеть в дозоре и не шевелиться. Мы не шевелились”. Действительно, их посадили в заса-

ду, а потом забыли о них... Это действительно настоящие солдаты. Хочешь не хочешь, а приходится уважать...»))

Конечно, у тенденциозности (вершины ее — Толстой, Достоевский) столько же преимуществ и опасностей, сколько у непредвзятости, чья крайность — легкомысленная самодостаточность. Отчего речь никак не может идти о некоем пути вверх, «от Тынянова к Давыдову». Но само меняющееся время толкает иначе смотреть на роль и возможности писателя в постижении растреклятой «первой реальности», как и «второй», к которой относится и история, не существующая, подобно искусству, без вымыслов, слухов, догадок. Без наслоения нашего субъективно-эмоционального отношения к чему-то или кому-то, которое, с годами превращаясь в традицию, оказывается уже подобием объективности.

Конечно, историк, архивист, фактограф Давыдов не мог увлечься игрой в «если бы да кабы», достаточно распространенной, как не стал бы сочинять антиутопию, также ходкий жанр (единственная, «Записки Усольцева», вышла антиутопией без насилия над историческим материалом). И если эпиграфом к «Бестселлеру» взята фраза Вяземского: «Слова: прошедшее, настоящее, будущее — имеют значение условное и переносное»; если «нарочитая эклектика» романа выразится в том, что не скажешь, кто в его центре, Владимир ли Львович Бурцев, гроза провокаторов, ненавистник большевиков, или сам Юрий Давыдов; если к тому же и он един в нескольких лицах, предстая на разных ступенях своей биографии то немолодым писателем, то сталинским зэком, то зеленым военмором; если все это так, то сама по себе нетенденциозность Давыдова, свобода его обращения с историей — подчеркиваю: с историей в ее строгой нетронутости, безо всяких «если бы да кабы» — не сводится к отклику на веление или, лучше сказать, разрешение, данное временем либерализации. (Чего не велело и даже не очень-то разрешало Тынянову его время, вынуждавшее честных писателей к сопротивлению, чаще всего тайному, способом подтекстов и аллюзий.)

То есть — не обошлось и без отклика на послабление, что говорить, стимулирующее творческую свободу. Но в итоге Давыдов приходил и пришел к свободе в куда более высшем смысле.

Не случайность, а закономерности — притом внутреннего развития писателя Давыдова — то, что в повести-поэме «Зоровавель» он из всей биографии Вильгельма Кюхельбекера выбрал не лицейские годы, не декабрь 1825-го, не Сибирь (это как раз есть в тыняновском «Кюхле» — и тут, значит, различие), а вынужденный перерыв, заточение в крепости, где единственным товарищем поэта и декабриста оказывается крыса Пасюк, волшебным образом понимающая по-английски: прежние постояльцы-масоны выучили. Заточение, вдруг осознаваемое как передышка — да ею и ставшее. Герой переводит не дух в физическом смысле, а Дух как сознание, как со-знание, со-общение с высшим смыслом, недоступным Кюхле прежде, в годы активной деятельности. Переводит из сферы действия в сферу внутренней свободы, в сферу самопознания — не медитативно-отрешенного, а по-русски самомучительного, отчего и Глеб Иванович Успенский привлечет давыдовское внимание в безысходном одиночестве, в предсмертной психушке:

«Когда Гл. Ив. был уже болен, к нему, на окно психушки, часто прилетал голубь или подходила вплотную молодая женщина “строго-монашеского облика”. И голубя, и эту женщину он называл Маргаритой. И не голубь то был, и не женщина — а Совесть. Они, т. е. голубь-женщина-совесть, то горько попрекали Гл. Ив., то ласково ободряли...»

(Из письма Ст. Рассадину 1983 года, как раз в пору начала работы над повестью «Вечера в Колмове».)

Даже — хотя почему: даже? — богатырь-революционер Герман Лопатин, вначале в «Соломенной сторожке», затем в «Бестселлере», чем дальше, тем более углублялся в самопознание. В сущности, постигая именно то, что Давыдов высказал в памятном, надеюсь, письме еще 1976 года — см. ту же главу «Удовольствие от подлинности».

Передышка, сказал я в связи с Кюхельбекером и «Зоровавелем». *Передышка* — как возможность (не только для Кюхли или Лопатина) осмыслить прошедшее и грядущее, оказавшись как раз посередке; *передышка*, необходимая лично художнику, в данном случае Юрию Давыдову, и всем нам в масштабах нашей истории; *передышка*, когда понимаешь — история есть то, что не проходит, «прошедшее, настоящее, будущее» сосуществуют, в точности как в «Бестселлере»; *передышка* как задержанное, исчезнувшее время. «Ангел в Апокалипсисе клялся, что исчезнет время навсегда» (стихи Семена Липкина, а первоисточник — Откровение святого Иоанна, II, 6).

Аналогия с Новым Заветом, возможно, чересчур патетична, тем более что смертное время, о котором идет речь у нас, исчезает не навсегда — хотя бы (вот уж оговорка, так оговорка) пока мы живы. Но надеюсь таким неуклюжим образом передать значительность сдвига в сознании не только писателя Давыдова, а и в общелитературном. Допускаю, что тут — новый взгляд на категорию времени, и, как у Давыдова прежде возникала необходимость присутствия в его прозе личных реальных воспоминаний, вроде Веры Фигнер, встреченной в детстве возле дачной платформы, или дружества с Еленой Бруновной Лопатиной, внучкой любимейшего персонажа, так в мире «Бестселлера», где смешались, сместились все те реальности, первая и вторая, стало нужным присутствие его самого, имярека, обитающего в Переделкине, соседствующего с теми-то и теми-то — и т. д.

И вновь: *передышка* — еще и нечаянный образ того состояния, возможность которого само время предложило российской словесности девяностых годов XX века и начальных лет XXI, чтобы она, словесность, могла обрести новое качество. (Не сумела, не захотела — ее воля, вернее, безволие.) Это и вся поздняя проза самого Давыдова, с которой связываю перспективы нового литературного мышления, в которой предполагаю прообраз, как мы выражаемся, *прозы будущего*: а ее, думаю, будет отличать свобода от жанровой скованности плюс то, что не даст

свободе превратиться в бесформенность. Сила душевного опыта личности, мощно чувствующей, успевшей много постигнуть.

Утопично? Да как сказать...

«...Литература, в которой условность формы, традиционность изложения, давление серого материала слов, блуждание в подробностях были бы наименьшими. ...Литература, которая действовала бы "напрямую", то есть кратко, экономно, но с глубокой серьезностью излагала бы существо того дела, которое имеет сообщить писатель». Вот идеал, некогда сформулированный Андреем Платоновым, — идеал, конечно, крайне редко и крайне трудно достижимый. Тем паче — с налету. Оттого не трачу времени на спор с простительным заблуждением, согласно которому только и именно биологическая, возрастная молодость сопрягается с понятиями «новый взгляд», «литература будущего», — разве что бегло предположу следующее.

Время, когда переворот в литературе свершается молодыми, когда почти одновременно являются Зоценко, Бабель, Катаев, Олеша, Платонов, Эрдман, Ильф и Петров, Тынянов... Кто там еще?.. Словом, это время и есть само по себе революционное, протяженный момент сломов и переломов, окрыляющих надежд и катастрофических — что в эстетическом смысле не менее плодотворно — разочарований, чего (ни того, ни другого, ни третьего) не скажешь о нашей эпохе раздрызганности-расслабленности.

Так или иначе, не утверждаю, но опять же предполагаю, что если и есть сейчас прообраз действительной прозы будущего, подсказка пути, по которому она, быть может, пойдет, — это «Записки нетрезвого человека» Александра Володина, для которых могу найти лишь одну аналогию — «Четвертая проза» Мандельштама. И замеченный на Западе куда больше, чем у нас, «Пятый угол» еще одного питерца, постыдно — для нас — малоизвестного, Израиля Меттера. И будто сам себя строящий — на пустыре, без инженерно-архитектурных заготовок —

«Сандро» Искандера. Возможно, «Генерал и его армия» Георгия Владимова с его, как было замечено Сергеем Чуприниным, «эпатирующе строгой стилистикой». (Кстати, преотлично замечено: нынче именно строгость, она же — ответственность перед словом, перед словесностью, перед читателем, противостоит разухабистости, этому вульгарному варианту свободы.) Конечно, «Москва—Петушки» Венедикта Ерофеева...

И — проза Давыдова.

О поэтах, естественно, разговор отдельный.

ОТЩЕПЕНЕЦ ЕВГЕНИЙ Б. — СЕМИДЕСЯТНИК

...И ношушь, крылатый вздох,
Меж землей и небесами.

Евгений Баратынский

Родившись между небом и землей...

Евгений Блажеевский

Именно так: семидесятник. Не «один из семидесятников», не «поэт поколения семидесятых». Потому что отвергаемые формулы не только бессильно общи, оскорбительно безлики в сравнении с индивидуальностью поэта, — они вообще сомнительны.

Что, сознаю, нуждается в пояснении.

Семидесятники... Шестидесятники... Множественное число... Уже само конечное «и» обнаруживает не столько соборность, сколько расплывчатость, и не зря я, помнится, начал благожелательную (подчеркиваю) рецензию на книгу Вайля и Гениса «60-е. Мир советского человека» солоноватым воспоминанием, впрочем, извлеченным из памяти не ради ерничества. А именно: в оное время пришлось знать некоего члена Союза советских писателей, сильного по общественной линии, но простодушного (к примеру, рассказывал: «Я ведь не собирался писателем быть. Я в армии служил. Но раз крутил “солнце” на турнире, сорвался, ударился головой, пришлось со службы уйти. Вот и...»). Словом, где-то в разгар оттепельных иллюзий группа коллег, сойдясь в ЦДЛ, полусшепотом отдавала дань полугласности: «Сталин, Сталин, Сталин... Тридцать седьмой, тридцать седьмой...» Тот, о ком говорю, проходя, услышал роковую дату:

— А, тридцать седьмой! У меня в тридцать седьмом баба была — вот такие титьки!

Кто посмеет сказать, будто он искажил исторический факт?

Пуще того: если будем учитывать существование и таких современников всякого исторического периода, то,

быть может, даже найдем противоядие против дурной (хотя и профессионально понятной) привычки завзятых историков оперировать лишь отвлеченными, словно в алгебре, величинами.

К примеру (из тех же Вайля и Гениса): «Целое...» Да, целое — ни единичкой, ни человечком не меньше того! «Целое поколение советских людей твердило, как заклинание: “Ты спрашивала шепотом: “А что потом? А что потом?”. Или: “Шестидесятники топили себя в бескрайнем море Романтики”, словно, добавлено, мигрирующие стадами грызуны-лемминги. А то даже: “Шестидесятники не окали и не акали, а объяснялись на усредненном говоре, восходящем если не к Хемингуэю, то к Гладилину...”»

Конечно, порой и историк, мыслящий, как полководец, армиями и фронтами, готовый, подобно маршалу Жукову, не щадить «серой скотинки», может дать сентиментальную слабину: «По сути, каждый диссидент 60-х — отдельная драма, иногда — трагедия». Но торжествует закон больших чисел: «Весь Советский Союз шагал на водные процедуры...» — и поди доказывай, что лично ты, может, купаться ленился. Особенно в море Романтики.

Придираюсь? Конечно, конфузливо полагая при этом, что в идеале (достижения коего ой как покуда не хочется) все мы, сознательно жившие в шестидесятые годы, должны поголовно вымереть, дабы своим брюзжанием не посягать на непререкаемость глобалистики: «Целое поколение... Весь Советский Союз...» Но пока...

Что поделать, брюзглива всякая особь, считающая себя слишком шероховатой, чтобы согласно улечься в общую кладку, и если Евтушенко, традиционно избираемый в качестве знаковой фигуры, еще худо-бедно годится на эту роль, то где тот микроскоп, в который, простите за тавтологию, можно увидеть микроскопический вклад в поколенческую сплотку, сделанный Искандером? Владимовым? Чухонцевым? Где оно вообще, *поколение*, если «шестидесятники» — скорей, псевдоним времени, чем реальное имя реальной генерации? Если общими надеждами и иллюзиями, кто меньше, кто больше, объединялись старик Пау-

стовский, фронтовик Окуджава, Аксенов, дитя ГУЛАГа? И наконец, подбираясь к материалу и теме этой главы, к поэзии Евгения Блажеевского, спрошу: не обречено ли на мифологичность всякое воспоминание об эпохе, исходящее от того, кто тогда практически — то есть вполне сознательно — не жил? Только начинал жить (увы, тут нельзя не добавить: чтобы уйти из жизни трагически рано, слава богу, кое-что успев-таки сделать).

Веселое время!.. Ордынка... Таганка...
Страна отдыхала, как пьяный шахтер,
И голубь садился на вывеску банка,
И был безмятежен имперский шатер.
И мир, подустав от всемирных пожарищ,
Смеялся и розы воскресные стриг,
И вместо привычного слова «товарищ»
Тебя окликали: «Здорово, старик!»
...А что еще надо для нищей свободы? —
Бутылка вина, разговор до утра...
И помнятся шестидесятые годы —
Железной страны золотая пора.

Вот оно как — «золотая»... Я, который лет на десять или около того старше Блажеевского (возможно, как раз на решающее в разделительное смысле десятилетие), так бы ни за что не сказал.

В крайнем случае — «позолоченная», причем надо было очень хотеть обманываться, чтобы не понимать непрочно-сти позолоты.

Что-то вроде знаменитой присказки из Андерсена, чей косноязычный перевод на русский не помешал ей — именно в этом виде — стать крылатой: «Позолота-то сотрется, свиная кожа остается».

Итак, еще один миф?

Да, но, как говорится, этим и интересен. Вообще — мифы (кажется, повторяюсь?) всегда больше рассказывают не о том, что мифологизируется, а о тех, кто мифологизирует.

С Вайлем и Генисом все относительно просто или хотя бы понятно. Они талантливо — как подлинные, а не самозванные постмодернисты (Господи, неужели наконец-то удалось обнаружить истинное воплощение этого понятия, как правило, столь фантомного, — а потому что и впрямь талантливо!) — сыграли в историков, как в других случаях играют в литературоведов. А коли так, почему бы в их книге шестидесятникам не превратиться в стада, куда-то мигрирующие, или не заговорить в унисон на языке Гладиллина? То бишь — не стать постмодернистской метафорой? Сугубо второй, а не первой реальностью, где старший лейтенант Ю. А. Гагарин не просто отправляется в космос по приказу Политбюро, но оплодотворяет небо, «как мужчина оплодотворяет женщину». Мало того — вот и о Храме Христа: «На его месте соорудили... бассейн, заменив... мужской символ женским».

Православный храм — как фаллический символ? А бассейн, значит, что-то вроде вагины (бассейна, правда, не так жалко)? Однако — ничего не попишешь: эту систему переоценки-уценки приходится принимать как данность.

Хорошо. А — Блажеевский, чье поэтическое существо контрастно по отношению к постмодернизму в отечественном исполнении? Блажеевский, который если и вздувает уничижаться, притом с загульным российским размахом, как будто — да и без «как будто» — ничуть себя не щадя, например:

Я маленький и пьяный человек,
Я возжелал в России стать пиитом,
Нелепый, как в музее — чебурек,
Или как лозунг, набранный петитом, —

то уничижение выйдет именно по-русски, паче гордости. «Я возжелал...» — подумать только, чего! «...Стать пиитом». И где? В России!

Тут и стародавний «пиит» не случаен. «В России стать поэтом» — то, да не то. Хотя, впрочем, не лексика,

а скорей интонации стихов Блажеевского, не чурающегося ораторского, декламационного напора (вспоминаешь русский XVIII век и, уж точно, того, кто стих этого века подхватывал, другого, вернее, первого Евгения Б., Баратынского), говорят: что его не соблазняет, так это позиция герметиста, кем был первый и главнейший из двух Евгениев. И в среду андеграунда (оговорюсь: в прямом смысле «under» — подполье, а не в тусовку) он если и попадал, то не по собственному предпочтению, но по глупой, злой воле тех, кто не допускал его к читателю.

Никого никому не противопоставляя конкретно, стоит вспомнить слова Пастернака, уже цитированные мною однажды, о «художниках-отщепенцах», которые не имеют надежды быть понятыми современниками с полуслова и всё договаривают до отчетливости, до конца. Не то ли и у Блажеевского?

В этом мире страшно быть объектом:
Женщиною, полем и Байкалом...
Из добычи становясь обедком,
Доставаться грифу и шакалам, —

убийственная рифма «объектом — обедком» берет читателя мертвой хваткой, не давая ему проскочить мимо жестокой истины. Но, коли на то пошло, различия еще больше не между баловнями судьбы и изгоями, а между теми из вынужденных отщепенцев, которые обращаются к людям и Богу, затем-то и договаривая свои мысли до максимальной внятности, — и теми, кому довольно внутри-кружкового шифра, приятельской переключки.

Чтоб не тратить время на развитие этой темы: из персонажей моей книги среди художников первого типа — Липкин, второго — многие из заявивших себя «другими», «неофициальными», хоть бы и мельком помянутый Лев Рубинштейн с его выразительным заявлением, что в любом «тексте» ценит прозрачность, благодаря которой видно лицо интимно знакомого Рубинштейну автора.

Короче: кто же он, Блажеевский? И в каких отношениях с эпохой, как бы то ни было, формировавшей его, выпускавшей в свет, — с семидесятыми, то есть, годами? Известно же, что время взросления и формирования в неравной для каждого степени, но неизбежно и навсегда откладываются известью в костяке, не давая ему произвольно вихляться туда и сюда.

«Страна отдыхала, как пьяный шахтер», — скажет поэт о шестидесятых. Раз так, семидесятые, значит, — похмелье?

Выходит, что — да. И, точно по Пушкину, «смутное».

Поколения шестидесятников, единого и неделимого, — не было; уж по крайней мере — единого в лучезарно-идиотической преданности «ленинским нормам», «социализму с человеческим лицом» и т. п., а она-то и выдается обычно за постоянное выражение лица целой генерации. (Между прочим, когда Лев Аннинский, слегка возражая все тем же Вайлю и Генису, у кого закваской шестидесятых годов объявлена Программа КПСС 1961 года, восклицает: «Да кто ж ее... читал из шестидесятников всерьез!», — я возражу и ему. Все ль вообще читали Программу? Сам я прочел из нее лишь единый абзац — именно тот, который с ужасом обнаружил в первой собственной книжке-брошюре: редактор вписал, разумеется, и не подумав спросить разрешения.)

Да, совокупность *шестидесятников* — фикция; утверждаю, не считая утверждение отчаянным парадоксом. Как не считаю сугубой банальностью то, что были зато сами *шестидесятые*, лишь теоретически допуская насмешку: дескать, ясно, что были, куда же им деться после пятидесятых? Слишком уж очевидно: историческое время идет не сплошь, а бывает, с огромными перерывами. С провалами в небытие.

Шестидесятые — были, объединенные реалиями и иллюзиями времени, оттепельными послаблениями и отчетливым пониманием (ежели не для всех, то для части об-

щества), сколь относительны и скоротечны данные ослабления. Именно — данные, кинутые с барского стола. Оттого так спешили осуществиться, даже если и бессознательно. И вот именно в этом смысле не было семидесятых. Была «новая цифра», повторяя за скептиком Сашей Черным, который отказывался обозначать движение времени в период безвременья иначе как сменой одной лишь цифири. Ничего не значащим обновлением нумерации лет.

Что ж говорить о семидесятниках — не имея, понятно, в виду простую случайность рождения, осененного «новой цифрой»?

В осеннем парке мечется Борей,
Пестрит в глазах от желтой круговерти,
Ложащейся к подножью фонарей
В глухом порыве коллективной смерти.

Быть может, не стоит терзаться вопросом, зачем Блажеевский превратил пейзаж в зрелище «коллективной смерти» — коллектива, который проявляет себя в акте несуществования. Возможно, ответ уже в следующей строке: «Сдувает поколение с берез...» Поколение! То, о котором гораздо раньше им было сказано с не менее трезвым осознанием обреченности:

Мы — горсточка потерянных людей,
Мы затерялись на задворках сада...
И будущее наше во вчера
Сошло-ушло тихонько, по-английски.

Это или подобное вычитывается в стихах Блажеевского, где похмелье (фигуральное, а отчасти и буквально-взаправдашнее) перерастает в беспросветность продолжающегося запоя (та же оговорка). Тут и само пьянство, чем человечество грешило в разные времена, в разных масштабах, по разным причинам, предстает грехом и приметой времени, точнее, безвременья; что ж, так положено

у стихотворцев — в конце концов, как, замечено, кажется, Чернышевским, лорд Байрон пил не совсем потому, почему пьет забулдыга-сапожник. И дно Москвы, где взаправду пришлось обитать поэту, — как дно эпохи:

А жил я доме возле Бронной
Среди пропойц, среди калек.
Окно — в простенок, дверь — к уборной
И рупь с полтиной за ночлег.

...Я жил затравленно, как беженец,
Летело время кувырком,
Хозяйка в дверь стучала бешено
Худым стервозным кулаком.

И т. д. Чистый быт, не свыше того, — если бы «чистый» не звучало двусмысленно. Но в нем неотвратимо проступает бытийность, к финалу названная уже впрямую:

И я, любивший разглагольствовать
И ставить многое на вид,
Тогда почувствовал я, Господи,
Как эта грязь во мне болит.

Что я, чужою раной раненный,
Не обвинитель, не судья —
Страданий страшные окраины,
Косая кромка бытия...

Далеко не из лучших стихов Блажеевского — да и написаны аж в 1973 году, когда помянутый декламационный напор еще не умел войти составною частью в тот сплав, где и острая наблюдательность, и чувственная плотскость рисунка, и боль, переживаемая, а не заявляющая о себе. Но «косая кромка бытия» — замечательно. Всего лишь кромка, скошенная, будто выведенная неверной, пьяной рукой, однако же — бытия. Та его боковая, обочинная часть, что еще является бытием, а не просто бытом,

но вот-вот и перестанет быть. Вот-вот перестанет, но куда — является...

Эта эстетика *кромки*, обочины станет эстетикой Блажеевского. Если его гениальный тезка Баратынский, готовя горестный вздох о непрочности созданий «поэтической мечты», сходной с непрочностью облачных построений, сперва выстроит — для убедительности вздоха — нечто прекрасное: «Чудный град порой сольется из летучих облаков...», то взгляд в небо меньшего из тезок не перестает помнить, во что упирается в земной юдоли.

«Града» — не будет:

Облака надвигаются без
Суеты рококо и лепнины.
Небогато пространство для дум
О развалинах дивного замка,
И невольно приходит на ум —
Штукатурка, известка, изнанка,
Потускневших белил пустота,
Воронье над развалом помойки...
И такая вокруг пустота,
Словно ты на заброшенной стройке,
Что уперлась в небесную твердь
Арматурою и кирпичами.

Пустота — запомним на будущее не случайное для Блажеевского слово, отметив куда лишь то, что здесь оно означает не вдохновенное одиночества Лермонтова во внемлющей Богу «пустыне», а нелепое пребывание на захлавленном пустыре. И поэт не столько внемлет Богу, сколько подсказывает Ему, как разрушительно для сотворенного Им бытия наше существование на «косой кромке»:

О, не с нас ли, Всевышний, ответь,
Началось в небесах одичанье?

Между прочим, стихи о «кромке» называются «1972 год» и содержат временную приметку: «...Тянуло гарью из

Шатуры»; москвичи-то зрелого возраста помнят свой город, погруженный тогда во мглу горящих торфов. Через пятнадцать лет к старому стихотворению добавляется новое, вкупе с ним составив диптих. Примета будет воспроизведена, даже экспрессивно осмыслена: «О, год, ушедший в черную дыру дымящейся Шатуры и портвейна!», — но сам 72-й окажется прощен и вспомнят едва ли не с сентиментальной слезой:

Как обозвать тебя, как обласкать?
Немытый, словно кружка в общепите,
Ты был прекрасен!.. Если обыскать
Словарь, то не найду другой эпитет.

Ты был прекрасен!.. Хотя в чужом доме
Я ночевал и пиво пил в подвале,
Но молодость была и потому
Со мною времена не совпадали.

Да, молодость, пора, в которую, как сказывают, и пуды были тяжелее, — хотя, скорее, наоборот, легче на подъем, — но, кажется, несовпадение с временами здесь много-смысленней ностальгии по молодой беспечности. Скажу покамест не очень внятно, до прямого косноязычия, лишь намечая мысль, которая дальше, глядишь, пояснеет: не совпадая с *временами безвременья*, Блажеевский (неожиданное для меня самого совпадение — или контраст? — с Инной Лиснянской) отстаивал, создавал свое *время*. Свое! Как раз и оказываясь семидесятником без семидесятых, представителем нереализовавшегося поколения.

Он не то чтобы выпадал из чего-то сложившегося и цельного, он — не совпадал, не совпал. Ни с одним временем, ни с другим. К сожалению или к счастью, это уж как выходило. Как посмотреть.

С отдаленным прошлым, со сталинщиной — повезло, тут сомнения нет: «От страшного поворота я временем отнесен». С настоящим — нет, не повезло: «И будущее наше во вчера сошло-ушло тихонько, по-английски». Так может ска-

зять лишь тот, у кого есть только одна реальность, с которой он бы хотел совпасть: «вчера». То есть — в рифму: «железной страны золотая пора». Но вдумайся! Ведь и это «вчера», подвергнутое простительной идеализации, замкнуто в формулу несовпадения, несовместимости. Где золото, где железо? Можно ль их сплавить в нераздельное целое?

Одно из пленительных стихотворений Блажеевского начинается акkurat тем словом, на которое я упираю:

Несовпадение. Путаница карт.
Еще не вечер, но уже не утро,
Готовое направить свой азарт
По голубой спирали перламутра

Туда, где сад особенно тенист
И звонкий лед кладут в стаканы с виски,
И, ставший на колено, теннисист
Шнурует кеду юной теннисистке.

Когда ты это видел и причем
Картинка под Набокова, где Ева
Не яблоком, но теннисным мячом
На корте искушает пионера?..

Откуда этот непонятный пласт
Воспоминаний, наслоение ила,
Когда тебя негаданно обдаст
Волной того, что не происходило?..

Какая горькая услада — и какая сладкая горечь в пиррированном, но подпадающем под невольное ударение «не» последней строки! Не было этого — а как будто было. Как будто было (с тобой!) — однако все-таки не было, находясь в немерянном удалении от твоего личного опыта, от «косой кромки».

И ты живешь, как будто по другой
Программе телевиденья, в концерте

Участвуешь, и нету под рукой
Ни жизни доморощенной, ни смерти!

Счастье сдвоенной жизни — и несчастье сознания: «не происходило». Не, не, не...

Пожалуй, можно сказать, что Блажеевский продолжил в русской поэзии традицию отщепенства; говорю осторожно-предположительно, потому что бывает ли у отщепенцев традиция? Здравомысленно рассуждая, отщепенец на то и отщепенец, что он — та щепка, которая отлетает при рубке леса, при его «коллективной смерти». Или не может, не умеет прилепиться необходимой частичкой к коллективному же строительству.

Хотя, с другой стороны...

«...И ношусь, крылатый вздох, меж землей и небесами», — помнились ли Евгению Блажеевскому именно эти строки Евгения Баратынского, когда он то ли изъявлял собственное желание, то ли подытоживал и предрекал собственную судьбу? «Родившись между небом и землей, жить в облаках, не зная про порядки... Растаять без дубового креста в осенней дымке, в придорожной луже...» Так или иначе, это апофеоз не просто отщепенства, но — несуществования, вольно или невольно откликающийся еще одному из поэтов, выбравших долю духовного изгойства. Вяземскому: «Я жить устал, — я прозябать хочу!» «...Покоя твоего, ничтожество! я жажду...»

Вероятно, все же скорее невольно, чем вольно, и потому лучше говорить не о «преемстве», как выражались во времена Вяземского и Баратынского, а о неизбежном стереотипе (в данном случае неизбежное слово). Об общей формуле, в основе которой всякий раз свой опыт самоощущения. У Блажеевского — и известный нам бытовой, непосредственно биографический, когда о судьбе можно было сказать:

До чего ж она пуста:
Бабы да катанье с горок...

Трудно начинать с листа
В тридцать и с копейки — в сорок.

И опыт родовой, корневой, когда в стихотворении «Памяти бабушки», уехавшей некогда «тоску за границей лечить», пойдет перечень упреков, прощений, потерь:

Живите в беспечном угаре
На грани любви и греха...
Пусть после на грязном базаре
И кольца уйдут, и меха.
...Пусть после ваш мальчик несчастный
Оставит меня сиротой.

Сама попытка нащупать оборвавшуюся связь явит как раз ее невозстановимость в личном, личностном смысле, найдя замену выпавшему звену, но — на стороне, лишенную исключительной, родственной избранности. Прекрасный, но все же эрзац, таковым драматически и ощущаемый: «Я после Ахматову Анну прочту как посланье от вас».

* * *

Вот, однако, в чем дело. Сказал бы: вот странность, если бы речь не шла о поэзии, занятии, которое странно уже само по себе.

Несовпадение со своим временем — всегда драма; даже если годы спустя оно покажется вдруг удачей, поскольку «молодость была», то утешение не слишком убедительно: молодость была и прошла, несовпадение было и осталось. Драматично и отщепенство, так что надлежало бы признать совершенно естественным и обоснованным жалобный тон:

И все бы ничего,
Да только вот
Душа — сиротка, беженка, простушка —

Потерянная на большом вокзале,
Не знает где приткнуться,
Как войти
Безденежным
Безликим существом
В холодные потемки мироздания.

Да, надлежало б — если бы эти стихи не были столь плохи.

Повод для жалобы может, конечно, многое объяснить: речь — о смерти друга. Но, объяснив, не оправдает «холодных потемок мироздания», равно как и «большого вокзала», где имеют обыкновение теряться (а сегодня и обитать) сиротки, — этого страдальческого нажима, попытки разжалобить нас отщепенством и одиночеством. Стихотворцу иного склада подобное, возможно, и удалось бы; Блажеевскому — не удастся. В той же степени, как прямолинейная публицистичность: «Лагереи и питомников дети, в обворованной сбродом стране...» Потому что его отщепенство — сила, а не слабость, за которую резонно было бы пожалеть.

«И променял чужбину на чужбину...» — имеет Блажеевский право посетовать в «Монолог провинциала», подразумевая географическое перемещение из нелюбимого южного города, «из местной жизни, чуждой славянину», в столицу, оказавшуюся не такой, как хотелось, гостеприимной. Но тут даже ни к чему укоризненно вспоминать цветаевское, зацитированное — о «гетто избранничеств», о том, что «в сем христианнейшем из миров поэты — жиды». То есть — пойми и, насколько возможно, прими свою участь.

Достаточно прочесть стихи самого Блажеевского, из тех, что наиболее удались, — а нуждается ли кто-нибудь в разъяснении, что больше всего поэтам удастся то, где они выразили самую свою суть?

Благословенна память,
Повернутая вспять.

Ты будешь больно падать,
Да редко вспоминать.

Осядет снегом горе,
Дитя увидит свет...
В естественном отборе
Для боли места нет.

Лишь память о хорошем,
О том,
Что стало прошлым,
О нежности,
Которой
Еще принадлежу,

О голосе любимом,
О том,
Что стало дымом,
Необъяснимым дымом,
Которым дорожу...

Самое время рассиропиться. Память, производя непроизвольный отбор, благодарно и благородно отбирает одно хорошее: не защипало ль у вас от расстроганности глаза? Но что-то вновь подмешивает в этот сироп горечь.

Что? Может, само превращение прошлого в дым — неувловимый, необъяснимый, то есть забывший свое происхождение, не сохранивший даже следа — на то и дым — узнаваемости того, что было и минуло? Тот, которым, конечно, надобно дорожить, но так, как дорожат последним и малым, что еще остается от былой жизни...

Хотя вообще-то память у Блажеевского предстает цепкой и отнюдь не настроенной на дымки и дымки забвения.

Правда, он может элегически замеланхолизировать:

Те дни породили неясную смуту
И канули в Лету гудящей баржой, —

но где здесь неясность и смутность? Какая такая Лета, если сама элегичность конкретна, вещественна, адресна?

И мне не купить за крутую валюту
Билета на ливень, что лил на Большой
Полянке,
 где молнии грозный напарник
Корежил во тьме металлический лом
И нес за версту шоколадом «Ударник»
С кондитерской фабрикой за углом.

«Кривая тень внезапной ностальгии ползет за мной...»
И — опять ни тумана, ни дыма: «...от Кировских ворот». Точные адреса молодости, педантически указанное направление тоски, хищный вкус к пресловутой первой реальности:

В шашлычной шипящее мясо,
Тяжелый избыток тепла.
И липнет к ладони пластмасса
Невытертого стола.
Окурок — свидетельство пьянки
Вчерашней — в горчичницу врос.
Но ранние официантки
Уже начинают разнос.
Торопят меню из каретки,
Спеша протирают полы
И конусом ставят салфетки,
Когда сервируют столы.

Дотошность прозы, не так уж обязательная для поэзии? Но когда Катаев или Олеша являют свою необыкновенную зоркость, замечая, как соль спадает с ножа, не оставляя на нем следа, или что дерево с обрубленными ветвями похоже на святого Себастиана, утыканного стрелами («Несносный наблюдатель!» — мог бы повторить свое восклицание Пушкин), то и другое является выходом... Нет, не за пределы поэзии как таковой — или

прозы, образностью граничащей с поэзией, как, в особенности, у Олеси, — но за пределы бытописательства, жизнеподобия. За пределы того, что доступно нормальному, обычному глазу, — и в этом смысле равны причудливая ассоциация с христианским мучеником и простецкая соль, бесследно соскальзывающая с ножа (а то мы этого без Юрия Карловича не знали, просто не фиксировали на этом свое озабоченное бытом внимание!).

Все это в той же мере необязательно для обыденного взгляда, в какой элементарное копирование природы необходимо — да что там, стало быть, и ненужно, вредно — для художника.

И вот извольте: липнущая к ладони пластмасса... Окурок, вросший в горчишницу...

В этих стихах Блажеевского сама обостренная наблюдательность — как бы следствие похмельной жадности (стихотворение и озаглавлено без затей: «Первый посетитель» — едва, значит, бедняга дождался открытия, еще окурков не убрали, полы недовытерли). Но это как раз всего лишь бытовая мотивировка, более или менее безразличная для поэзии. Главное — другое. «В жизни» быт вовсе не является нам в виде настолько сгущенном, до состояния эссенции. И при такой густоте, конкретно-психологически, повторяю, оправданной, самое что ни на есть реалистическое (натуралистическое) описание может оказаться на грани сюрреализма, может перейти эту грань...

Звучит, понимаю, отчасти забавно: чего мудрить, если все так просто, ясно, наглядно — неубранная шашлычная, почти злая наблюдательность, вызванная жестокой похмелью и освобожденная в ожидании, когда подадут наконец выпить и закусить. Но мудрю здесь не я, и переход через вышеупомянутую грань сущей реальности происходит в сознании нетерпеливого клиента, каковой и в тривиальнейшей ситуации не перестает быть поэтом:

Меж тем посетитель фронтально
Сидит от прохода левой

И знает, что жизнь мимолетна,
Бездумна, как пух тополей,
Легка от ступни до затылка,
Блаженно опустошена...

Попробуй отдели физиологию человека пьющего («К руке прикипела бутылка, и хочется выпить вина») от философии человека размышляющего и чувствующего. Вдруг ощутившего:

В толкучке трагедий и залпов,
В нелепом смещении дней
Безумие бреда!..

Да, сама сугубая узнаваемость, плотскость, вещественность мира реальна, однако и ирреальна. *Необъяснима*. Даже не сдвинувшиеся со своих мест «Ордынка... Таганка...» или «Козицкий... Страстной... Тверской...», не говоря уж о ностальгически преображенной золотой порою железной страны, — всего лишь вежи, расставленные на просторе безвременья.

Но можно ли мерить и размечать то, чье название начинается приставкой «без», этим знаком несуществования? Пустоты?..

Хотя именно с последним словом, как я уже намекнул, надо быть настороже.

* * *

Читая Блажеевского, по назойливой профессиональной привычке, уже не однажды испытанной, а открытой и узаконенной, как помним, еще Корнеем Чуковским, выхватываю из текста излюбленные им слова, основные реалии — не принадлежности быта и биографии, а слова-символы. Чаще других попадает «свобода», что немудрено и само по себе еще не характерно: кто ж ею, свободой, не козыряет? Кто не стремится к ней или хотя бы не имитирует стремление?

Еще мы понимаем, что трава
В саду свежа всего лишь четверть года,
Что, может быть, единственно права
Похмельная, но мудрая свобода.
Свобода жить без мелочных забот,
Свобода жить душою и глазами,
Свобода жить без пятниц и суббот,
Свобода жить, как пожелаем сами.

Да, не сказать, чтобы молодость понимала свободу сложней и индивидуальной, чем положено и разрешено возрасту.

Ладно, перед нами именно молодость, 1976-й, и хотя стоит заметить, дабы не упростить: эта беспечность — беспечность потерянности и безнадеги (буквально: «Мы — горсточка потерянных людей»), однако веселье всякого висельника обычно свидетельствует скорее о близости виселицы, о ситуации, где терять уже нечего, чем о характере этого весельчака поневоле. Характер, сложившись не сразу, не сразу и выскажется.

Год 1987-й:

...И с ветром, набирающим форсаж,
Ревет над крематорием свобода!..

Стихотворение «Маме», прощание с ней.
1989-й:

Обратно листаются годы,
И вдруг понимаются как
Российская сущность свободы —
Распад, растворение, мрак...

И — 1990-й. Стихи о тех, которые долгие годы таранили стену лбом — и, пробивши ее наконец, не в силах остановиться, «бодают лбами на юру родное небо». Картинка, исполненная горького — а может, и злого сарказма, в сущности, вариант сентенции Станислава Ежи Леца: дескать,

ну вот, пробил ты лбом стену, и что же будешь делать в соседней камере?

Тут, правда, не тюремная камера, а, наоборот, небо, простор, свобода — или хотя бы возможность ее обрести. Но:

Мечтанья обратились в дым, в морскую пену.
Как пусто в этой жизни им — пробившим стену!
Они на фоне синевы почти уроды,
Не осознавшие, увы, своей свободы.

Всякий волен, воспринявши картинку в известном роде «найди охотника» (диссидента, писателя эмигранта или обиженного на неблагодарных потомков шестидесятника), оценить ее злободневность. Меня занимает другое.

С одной из существенных, сущностных для Блажеевского реалий, со *свободой*, осознанной уже вовсе не как «это сладкое слово», сошлась наконец вторая: *пустота*. «Как пусто в этой жизни им...» Первая реалья, на добывание которой смельчаки тратили всю свою жизнь, обернулась для многих из них второй. И если частная эта трагедия видится Блажеевскому трагифарсом, то не по причине чудовищной черствости, а потому, что он — отщепенец со стажем. То есть зритель, а не участник действия.

И пустоту — в своем понимании — он не обрел невзначай и походя, как результат разочарования, но выбрал.

Когда я верить в чудо перестал,
Когда освободился пьедестал,
Когда фигур божественных не стало,
Я, наконец-то, разгадал секрет, —
Что красота не там, где Поликлет,
А в пустоте пустого пьедестала.

Занятно, что на слово «пьедестал» наш политизированный мозг, как павловская собака, реагирует выбросом горькой слюны: знаем и помним, освобождение каких таких пьедесталов приветствовали, нынче с тревогой ожидая воз-

вращения свергнутых кумиров. «Разрушая памятники, сохраняйте пьедесталы, они могут пригодиться»: опять тот же универсально скептический поляк, подразумевавший, уж конечно, не статуи Микеланджело или Кановы.

У Блажеевского — Поликет из Аргоса, создатель цифрового закона идеальных пропорций фигуры, авторитет несомненный, вневременной. Тем не менее — или тем более...

Потом я взял обычный циферблат,
Который равнодушен и усат
И проявляет к нам бесчеловечность,
Не продлевая жалкие часы,
И оторвал железные усы,
Чтоб в пустоте лица увидеть вечность.
Потом я поглядел на этот мир,
На этот неугодный Богу пир,
На алчущее скопище народу
И, не найдя в гримасах суеты
Присутствия высокой пустоты,
Обрел свою спокойную свободу.

Свою. И — спокойную. Осознав отщепенство уже не как драматический и невольный удел, но как выбор. Именно осознанный.

Свобода неощутима и неопределима — вот понимание, доступное зрелости (а как, бывало, она легко и разнообразно определялась: «Свобода жить без мелочных забот... Свобода жить, как пожелаем сами»). Неопределима настолько, что ее синонимом может стать пустота — почему бы и нет? Чем меньше житейских примет, подробностей, пояснений — до абсолюта, которым является круглый нуль, — тем *такая, твоя* свобода независимее от окружающего мира. Тем труднее ее у тебя отнять.

Это закон, по которому живет внутренняя свобода, каковой можно достичь, и не пробивая лбом стену.

Блажеевскому жаль тех, кто пробивал ее и пробил: на его взгляд, они — жертвы и пленники своего неумения

жить вне собственного героического порыва. Вам кажется, что жалость обидно снисходительна? Что тут подобие нищенской позы: «Потом я поглядел на этот мир, на этот неугодный Богу пир, на алчущее скопище народу...» — мол, какую такую высоту, недостижимую для всего «этого мира», надменно определил себе зритель?

Что касается снисходительности (обидной, не обидной — другой разговор, хочешь, так обижайся), мне — да, кажется. И не может не показаться. Отщепенство не бывает долей, уж не говорю — счастливой, но и благодарной «этому миру», который тебя не принимал, «пиру», на котором тебя обносили. Но тут реализовано законное право отщепенца, кто не может, не хочет совпадать — с миром и с пиром, с эпохой, той или иной. А безвременье семидесятых, обокравшее свое несостоявшееся поколение, лишив его надежд, характера, даже имени «семидесятники» (термин, который если и возникал, то не привился), отняв у него само по себе настоящее: «И будущее наше во вчера сошло-ушло...», — именно это безвременье дало Евгению Б. шанс, им использованный.

Может быть, не им одним, но в любом случае одним из очень немногих — говоря по крайней мере о том, о чем говорим, о литературе. Еще конкретнее — о поэзии.

Худшее из свойств десятилетия, деликатно именуемого «застойностью» и обрекавшего тех, кто начинал тогда жить, на безнадежность или цинизм, Блажеевским было воспринято во благо его поэзии. Входя в сознательную жизнь не на плечах поколения, не будучи подпираемым дружественными локтями, — с чем и у шестидесятников было не так густо, как кажется нынче, но все-таки было, даже в случае истинно «другого» Олега Чухонцева...

(Кстати. Хоть в скобках и вскользь замечу, какова разница между Блажеевским и не то что кем-нибудь из победных шестидесятников, вождей поколения вроде Вознесенского или Евтушенко, но «младшим шестидесятником» Олегом Чухонцевым. Который большую часть жизни прожил недопущенным к «пиру» и, главное, туда не стремящимся; который всегда, и чем дальше, тем больше, тяготел к из-

гоям, безумцам, юродивым; который даже в любви к отчизне, не подлежащей сомнению, признавался, стыдясь: «Прости мне, родная страна, за то, что ты так ненавистна»; который и в перестроечную эпоху прошел через надрыв — да и вышел ли? Тем не менее недавно о нем, сейчас пребывающем в роли классика современной поэзии, было написано: он, де, «поэт, сумевший поладить со временем». Он «сам принимает формы времени, свободно впуская его в свои строки, приручая размером и ритмом, а там уже и начинает спорить со временем — как равный с равным».

То есть написано именно то, что полагается говорить о классике.

Не так уж важно, что факт «совпадения», в сущности, все равно — или почти все равно, — идиллического или драматического, легко оспорить, по меньшей мере уточнить. Не в этом дело.

В данном случае, в данной главе существенно то, что самому безумному из критиков не взбрело бы в голову сказать нечто подобное о Блажеевском. Его случай крайний, особенный.)

...Итак, никем не подпираемый, ни временем, ни поколением (как никем, кроме издателей-цензоров, не пускавших в печать, и особенно не гонимый, — а критическая гоньба в итоге бывает полезней критической же поддержки), смолоду сознавая: «Мы — горсточка потерянных людей», поэт взял на себя функцию целой генерации. То, что она свершила бы, если бы состоялась.

Обретя раннюю безыллюзорность, не свойственную шестидесятым, он в то же время доверился «естественному отбору» трезвой памяти, в котором выстаивают главные ценности, пересмотру не подлежащие. Прежде всего — свобода, «своя», даже, так сказать, очень своя, не похожая на ту, которую трудно и жертвенно добывали предшественники, но бесконечно далекая и от слабодушной уступчивости, и от бессердечного цинизма. Свойств, находящихся в близком родстве и имеющих обыкновение оправдывать свое существование одной и той же причиной: чего ж вы хотите, время такое...

ЛЕГКО ЛИ БЫТЬ?

Шел из трубы чернобыльный дым
под титры «Легко ли быть молодым?».
С годами этот вопрос
все меньше и меньше касался меня...
Свои последние времена
каждый узрит всерьез.

Олег Хлебников

Если принято говорить, что в женском «нет» чаще слышится: «да», то, может, поэзия женственна не только по своему грамматическому роду? Поэзия вообще, в целом (ну, почти в целом, а все же не только Пушкин, произнося знаменитое — что она должна быть глуповата, словно говорит о провинциальной барышне вроде Ольги, но и Маяковский, выпячивая свою маскулинность, называет ее «бабой капризной»); поэзия, говорящая обиняками, сильно смахивающими на «нет», которое притворяется «да». Ибо что такое метафора, как не подмена сущей реальности и ее лобовых реалий, не уклончивый путь к трудно уловимому существу? Не двойничество? Не обман и самообман?

В этом смысле не исключение и поэзия Олега Хлебникова:

Я тебя не люблю, не люблю,
не люблю тебя — знать не желаю.
Позабуду лицо к сентябрю,
тело — к маю.

Проблююсь в привокзальной пивной,
простучу позвонки электричкой,
чтобы ты не осталась со мной —
ни надеждой, ни сном, ни привычкой.

Конечно, не нужно быть чересчур пронизательным, чтобы в хлебниковском «нет» расслышать «да», в «не люб-

лю» — «люблю»: уж это знакомо с катулловских времен, с «люблю—ненавижу».

Другое дело — самомучительное, педантическое название сроков: «к сентябрю», «к маю». Этакое планированное забвение, когда рациональнейшая — будто бы — голова соображает: дескать, память тела продлится дольше, чем зрительно-нежная... Или наоборот? Поди разбери: май — он того же самого года, что и сентябрь, или следующего?

Надеюсь, понятно: не ерничаю, вот уж не до чего. Планирование заведомо безнадежно, бессмысленно, зато явив некое толчкообразное, судорожное, но и последовательное отслоение-отдираание, в чем, возможно, и сказывается одна из странностей поэта Олега Хлебникова.

Попросту — из свойств, отличек. В данном случае — рывок (рывки) к гармонии, частное и простейшее проявление коей — умиротворенность в обоюдной любви. Рывки, которые сдерживаются и прерываются не столько самой по себе несчастливой, дисгармонической реальностью, сколько трезвым сознанием, что она — дисгармонична...

Стоп. Последнее соображение — не перебор ли в разговоре о чувственном, напряженно эротическом стихотворении? О переживании предельно — до интимности — частном?

Не перебор. Отчего решаюсь поставить рядом стихи открытого трагизма.

Сгорели в танках мои читатели
в Афганистане и Чечне.
Уехали к едрене матери —
их было много на челне.

Я оказался всех живучее,
усидчивей или тупей.
Сам для себя во всяком случае
творю теперь.

Такой, значит, поворот замученного цитированием «цель поэзии — поэзия» или «искусство для искусства»; поворот, совершенный нашей реальностью и внушенным ею сознанием безнадежного одиночества.

Само несдающееся упрямство пушкинского «Ариона», с которым аукается Хлебников и где одиночество победоносно (да: «Лишь я, таинственный певец, на берег выброшен грозою», но, что бы там ни было, «гимны прежние пою!»), контрастно стихам безнадежной утраты, неминуемого опустошения. И если к поэме «В том же составе» (в том же, сбереженном хотя бы памятью), где духовным усилием собран распавшийся молодой союз Юрки Щ., Павла, Андрея, Толика, всех, кого уж нет и кто далече, — если, говорю, к ностальгической поэме эпиграфом будет взято именно: «Я гимны прежние пою...», то в вышецитированном стихотворении Хлебников это опровергает.

Какие там прежние? Какие гимны?!

Что натворю — какая разница:
Ни возмущений, ни хулы.
И значит снова я у праздничка —
от жрачки ломаются столы.

Но нет гостей. Ужель поверили
тому, что музы пели вам,
что, мол, по крови вы не звери — и
прорветесь с горем пополам?

Звучит, пожалуй, много пессимистичнее, чем у хлебниковского учителя Самойлова («Аукаемся мы с Сережей, но леса нет, и эха нету»), — конечно, не потому, что те потери в среде солдат-сверстников сопоставимы с этими; разумеется, нет, о том и подумать кощунственно, но время переменялось. Пора иллюзий, которым, как водится, не суждено оправдаться, сменилась порой безнадежности, веселый хмель — «смутным похмельем», как еще у одного из наставников Хлебникова, у Окуджавы:

Покосился мой храм на крови,
впрочем, так же, как прочие стройки.
Новогодняя ель — на помойке.
Ни надежд, ни судьбы, ни любви...

Хотя, кажется, куда еще дальше и горше, чем было в существующем на общем слуху «Прощании с новогодней елкой»! Ведь и там ель, смело приравненную к Спасу на крови, но уже бесповоротно ненужную, уже *покосившуюся*, буднично, равнодушно («И в суете тебя сняли с креста...») тащили... А куда же ее тащить, помимо свалки или помойки?

Распад (жестокая наблюдательность отмечает: коснувшийся и поэтики самого Окуджавы в мучительные для него восьмидесятые годы: «впрочем... прочие...» — это ли волшебная его певучесть?) вовсе не трагичнее того момента, когда он еще угрожающе предсказуем. Распад просто страшнее. Сквернее. Безнадежней в том смысле, что зато уж в трагедии, мол, нам откроется нечто, обычно не открывающееся, что-то насчет самой сути бытия. «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...»

А — по прошествии роковых?

* * *

Но, спрашивается, что произошло такого необычайно трагического — вроде бы даже из ряда вон для российской истории, не балующей нас длительными просветами?

Нации нынче не до стихов —
все, что успели, складно сказали.
Больше не требуется пустяков,
ей бы в Рязани
устриц с глазами:
их ядят,
а они глядят!

Нации хотца «Смирновской» опять —
стало быть, самоопределиться.

И успокоиться, повеселиться,
выйти, как зайчику, и погулять...

А когда нации было до стихов? Когда они ей — ей в целом, а не отдельным выродкам-чудакам — были важнее «Смирновской», «Столичной», «андроповки»?..

То есть случилось и это. Были, бывали в этом частном смысле просветы, «времена стихов», как в наши пятидесятые-шестидесятые, а по инерции даже и семидесятые с глухим эхом в восьмидесятых; о том, как и о странностях лужниковских триумфов Ахмадулиной—Окуджавы—Евтушенко—Рождественского, я с достаточной обстоятельностью говорил в главе «Грань».

«Время стихов» (формула, если кто-то запомнил, эренбургская) порою случалось, конечно, и прежде: в пору, когда умами или, скорее, душами завладевали Надсон или Северянин. Вот «время поэтов» на Руси было только единожды — в пушкинскую эпоху, и то закончилось раньше физического заката «солнца русской поэзии». А Тютчев и Фет уже существуют как бы при Тургеневе и Толстом, в период великой прозы. Некрасов с новым положением послушно считается. Их современник Случевский в дивных стихах, где сравнивает поэзию с тоскующей Ярославной, доказывает само право на ее бытие:

Смерть песне, смерть! Пускай не существует!..
Вздор рифмы, вздор стихи! Нелепости оне!..
А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене...

Выразительное «все-таки». Вопреки. Так приходится отстаивать то, что при Пушкине было всеочевидно.

А Серебряный век? Но речь не о количестве поэтов, просиявших в эту эпоху. Речь о том, насколько само время способствует просиянию, о том же самом *вопреки*, а не *благодаря*. И вот Бердяев говорит о симпатичной ему Гиппиус: «...она не была поэтическим существом, была даже

существом антипоэтическим... На меня всегда мучительно действовало отсутствие поэтичности в атмосфере русского ренессанса, хотя это была эпоха расцвета поэзии».

Поди разберись...

Разобраться-то можно, и если сейчас, не углубляясь хронологически, вспомню строчки Евтушенко, почти одиозные: «Поэзия — не мирная молельня. Поэзия — жестокая война» (и соответственно: «Поэт — как ясновидящий Кутузов, он отступает, чтобы наступать» — маневры, стратегия, тактика!), то не только ради их ясной декларативности, которая как будто не прочь и выглядеть одиозностью, но...

Короче: вот еще два поэта, ни в чем меж собою не сопоставимых, кроме разве того, что оба не принимали того ж Евтушенко с его декларациями категорическим образом. Твардовский и Бродский. Даже они — или в особенности они, учитывая поэтический калибр? — находились в состоянии, ну, может быть, не войны (война и у Евтушенко все же метафора), но болезненного соприкосновения-столкновения с антипоэтической реальностью.

И оба — хоть, разумеется, не до уродства, но до той или иной степени деформации.

Война, тем паче жестокая, не может быть естественным состоянием, и Твардовский, всегда ощущавший себя в состоянии борьбы, то со своим «кулацким» происхождением, то с цензурой, не есть ли уже по этой причине олицетворенная драма невоплощенности?.. Нет, не так: учитывая масштаб сделанного, — как, впрочем, и ревниво сравниваемый масштаб дарованного свыше таланта, — недоволенности.

Не поэт ли он разрыва, разлома, разочарования, только не броско-мгновенного, а превращенного в долгий и до конца не заверченный процесс — от «Страны Муравии», лишь украдкой пожалевшей единоличную душу, до поэмы «По праву памяти» с хорошим Лениным и плохим Сталиным?

Сдается, Твардовский с его постулатом (чью ограниченность он, судя по его рабочим тетрадам, в конце кон-

цов осознал сам): настоящие, дескать, стихи — такие, которые читают и люди, обычно стихов не читающие, с его предпочтением Исаковского и Маршака Заболоцкому и тем более Мандельштаму, усмирил свой лирический дар, разрешив ему проявляться порою в стихотворении о мальчике, убитом «на той войне незначимой», или в «Перевозчике-водогребщике», о Хароне с русского Севера. Конечно, он все равно пребудет большим поэтом, но я не о чине и ранге, я — о том, что не дало довыплотиться. О том, например, обстоятельстве, что и в «Теркине» личность автора, до того опасливо таившая свою главную, крестьянскую боль, хоть и обрела наконец свободу самовыражения — но отчего? Оттого, что эту свободу дала экстремальная ситуация, не метафорическая, а подлинная война, во время которой личность волей-неволей заключила союз — перемирие? — с державой. Но экстремальность — то, что дает возможность взлететь на вершину, а не вечно держаться на высоте.

Для поэта — на самой важной из высот: на высоте полнейшего самовыявления. Как во «время поэтов» было с Пушкиным. Даже с маленьким Дельвигом.

И — Бродский...

Замечаю: о его уникальности (!) чаще всего судят по эпигонам, что плохо вяжется именно с уникальностью. В самом деле, очень легко имитировать то, что на поверхности: «интеллектуализм», надменную иронию, скепсис на грани цинизма. «Служенье Муз чего-то там не терпит». «Жить в эпоху свершений, имея возвышенный нрав, к сожалению, трудно. Красавице платье задрав, видишь то, что искал, а не новые дивные дивы». И т. д.

Да, в какой-то степени это стиль Бродского; в степени той самой, что, повторю, доступна подражателям. Но таков ли сам Бродский, с его поэзией закрытости, как раз не поощряющей имитацию?

Хотя вернее сказать: с его поэзией несчастья и одиночества.

То есть вначале кажется, будто одиночество происходит от уверенной самодостаточности, что, в общем, уж

так нетрадиционно для русской поэзии, поэзии связности — или тоски по связности. «Одиночество учит сути вещей, ибо суть их тоже одиночество». «Одиночество есть человек в квадрате». Да, Бродский сам выбрал — из гордости? — одиночество как форму независимости. От всего. От всех. Даже от читателя, почему его поздняя манера словно обороняется от проникновения посторонних в суть и в глубь.

Свобода и одиночество. Свобода как одиночество. Одиночество как свобода — читай «Осенний крик ястреба», где удаленность от земли, лъстящая гордой птице, оборачивается горьким сознанием, что крик ее, полуднонящийся вниз, обречен в лучшем случае на полупонимание. Что «весь человек» остается в неразличимости, как чересчур высоко залетевший ястреб. И понимаешь: то, что зовем стилем Иосифа Бродского, с его скепсисом и надменностью, с его усложненностью, порой нарочитой, — самозащитная корка. Изначальное и не опровергнутое опытом сознание, как ему чужероден мир.

Кстати, быть может, лучшие стихотворения — с моей, естественно, точки зрения — появляются, когда корка взламывается. Когда поэт беззащитен перед непосредственными и непрошеными впечатлениями. Тогда возникают — «Крик ястреба», «Осенний вечер в скромном городке», «На смерть Жукова» (тут автор, принципиальный отщепенец, не может да и не хочет скрыть причастности к общей и, что бы там ни было, родной судьбе)... Так или иначе, опять и опять — *вопреки*, а не *благодаря*. Так или иначе, в основе — беда, бедственность, своя «жесточкая война», а на дворе — не эпоха романтизма, когда само разочарование казалось признаком величия духа (да и то — уже Онегин больно споткнется на байронизме, а Демон окажется бесплоден).

Итак, Евтушенко, Твардовский, Бродский... О, не имею ни малейшего намерения их породнить; напротив, в данном случае они интересны и характерны своей разнородностью, разномасштабностью, как бы каждый из нас, в зависимости от отношения к этим поэтам, ни устанавливал

свои масштабные мерки. Сама «война» поэзии с вечно противостоящей ей реальностью, у Евтушенко — вызывающая азарт, у Твардовского — вначале не осознававшаяся, с годами ставшая мучительно осознанной, у Бродского — заданная изначально, такая война ведется разными средствами, с разными целями, на разных уровнях и создает общий контекст поэтического существования.

Вне чего и вообще-то трудно понять многих, едва ли не всех современных поэтов (виноват, оговорка: если *поэтов* бывает — и есть — много). Что до Олега Хлебникова, то — попросту не понять.

...В поэме «Улица Павленко», чей подножный материал — писательское Переделкино, Хлебников, кажется, просто не мог — по принципу эстафеты — не взять эпиграфом строки из поэмы Семена Липкина «Вячеславу, жизнь переделкинская»:

Прости меня, прости, прости, я виноват:
Я в маскарад втесался пестрый...

Эстафетность тем более неизбежна, что и Липкин, как явствует из заглавия его поэмы, как бы перепевая Державина с идиллией «Евгению. Жизнь званская», поместил в эпиграф соответственно державинское:

О коль прекрасен мир! Что ж дух мой бремени?

Но — какое разное время! Какое разное бремя! Поэт-государственник XVIII века, поющий не на воле (это по том Дельвиг скажет о себе: «Так певал без принужденья, как на ветке соловей»), а внутри общего здания, в строго ограниченном пространстве, попросту — не на ветке, а в клетке, хоть золотой, и там, в ней, пользующийся своей внутренней свободой... Да не ограниченность ли и помогала до физической осязаемости ощутить несомненность этой свободы? Что ж, таков феномен того столетия... Словом, он, Державин, ежели и заводил о бремени речь, то затем, чтобы оно бремя тут же в данном слу-

чае — и при случае — сбросить, с головою уйдя в отпускные радости своего имения Званка. Все ясно и просто: там — государева служба, здесь — поистине заслуженный, выслуженный отдых. Гуляй, душа!..

А разновозрастные поэты XX века? Оба?

Где их свобода от бремени, возможна ль она при такой-то всеобщей повязанности, при — понимаю, скучное слово — взаимоответственности? Когда, повторяю и повторяюсь: «После Освенцима невозможно писать стихи» (Адорно). Пуще того: «Печи Освенцима и позор Колымы доказали, что искусство и литература — нуль» (Шаламов). То есть, снова и снова скажу, если пишешь, помни, что были и Освенцим, и Колыма.

А не хочешь — не помни. Как и не помнят...

Как бы то ни было, говоря о настоящей поэзии — понятно, о том, что я, который, слава богу, никому не указ, считаю настоящей поэзией, — то сама ее внутренняя свобода нуждается в оговорках. В запретах. В условиях. Не в прутьях золотой державинской клетки, но в том, что поэт XX — хотелось бы, и XXI — века определил как свой нравственный императив.

Однако — дальше.

После того самого двустрочия, которое Хлебников выбрал в качестве эпиграфа для своей поэмы, в поэме Липкина следует:

...А как я был богат! Мне Гроссман был как брат,
Его душа с моею — сестры.

Следует — покаяние:

...Так почему же я безмолвствовал, когда
Его роман арестовали?

Тут, положим, самооговор: именно Липкин в ясном предчувствии ареста великого романа «Жизнь и судьба» — предполагалось, что и самого автора, — спасал и спас рукопись для будущей публикации. Тем не менее:

Мы — Кукольников клан, Неведомских слои,
Бумажные кариатиды,
Хвостовых, Раичей, Маркевичей рои
И Баранцевичей подвиды...

Оставим в стороне, что Семен Израилевич — если говорить о советском Переделкине (впрочем, и о постсоветском, как в поэме Олега Хлебникова) — в своих сравнениях несправедлив и к талантливому, что бы там ни было, Кукольнику, и к Неведомскому (особенно если иметь в виду не публициста из социал-демократов, взявшего такой псевдоним, а историка и стихотворца, партизана 1812 года, — хотя достаточно очевидно, что Липкина привлекла выразительная фамилия), и к занятнейшему Хвостову (не лауреат же Ленинской премии Егор Исаев), и к вполне пристойному прозаику Баранцевичу. Тем более он несправедлив, сказав «мы», — хотя такая несправедливость, такая вина, взятая на себя без вины, в духе русской литературы, — к самому себе, который даже в самом что ни на есть житейском смысле в пору написания поэмы (1981—1982) пребывает вне «слоев» и «подвидов», выйдя из Союза советских писателей и в том же Переделкине находясь на птичьих правах, живя у друзей-доброхотов. Существенно другое: с кем из своих знакомцев Липкин, уже семидесятилетний, прощался в поэме — с Пастернаком, Бабелем, Пильняком, Заболоцким, Чуковским, Степановым...

Хлебников, в 1998-м немногим более, чем сорокалетний, провожает свое и своих, кого в небытие, кого, быть может, в бессмертие; кого всего лишь в эмиграцию:

Без разницы — что Тот, что Новый Свет —
учителя уходят, уезжают...
А я уже привык
оценки получать за сочиненья.
Я их последний первый ученик:
все выучил и жажду одобренья.

И руку я тяну давным-давно —
жду вызова к доске бездонно-черной,
где все слова стирают заодно
с последней датой, в скобках заключенной.

Это, правда, не из поэмы; это стихотворение из книги 1996 года. Провожает свое, сказал я? И — своих? Вопрос, особенно учитывая «внутрилитературность» фабульной территории поэмы, названной «Улица Павленко», может спровоцировать подозрение (а я, не скрою, и хотел бы, чтоб было так), будто поэма и рассчитана на «своих». На «допущенных». И возможно, именно защищаясь от подобных упреков, Хлебников решился на приложенный к стихотворному тексту комментарий.

Если для понимания смысла и настроения другой поэмы, «В том же составе», в общем, не так уж важно — разве что именно для «своих», посвященных, — кто таковы друзья молодости поэта Пашка, Толик и Юрка, то здесь нас предупредительно извещают, к примеру, что фамильярно упомянутый «Алексашка» — сам Александр Фадеев, «генеральный секретарь Союза писателей СССР в 1946—1954 гг.» Причем Хлебников не считает лишним присовокупить еще и то, что застрелился бывший генсек «на переделкинской даче — напротив сторожки, в которой сейчас автор живет».

Вероятно, без подобного действительно было не обойтись. Фадеев — еще туда-сюда, фигура общеизвестная, как общеизвестна его судьба; не всякий, но многие догадуются, что учитель (и собутыльник) автора поэмы, «из мальчиков ифлийских, из солдатиков сороковых, роковых», конечно, Самойлов. Но и этим многим, глядишь, уже пришлось бы ломать голову, кто таков «Петрович» (Межиров) и тем более «паренек из этих мест, сын кухарки... санаторской» (член ельцинской «семьи», теперь и просто семьи Валентин Юмашев). И т. п.

Вот, однако, вопрос: а стоит ли ломать?

Во всяком случае я, по роду занятий и образу жизни обреченный знать не только кто таковы «Белла», «Ио-

сиф» или «Булат» (велика ли хитрость и для «простого читателя?»), но, допустим, что «куровод Егор» — это тот же лауреат и Герой Соцтруда Исаев, славящийся нынче разведением кур на литфондовской даче, — именно я был бы совсем не прочь оказаться в ряду неосведомленных «простых». Чтобы отделаться от навязчивого узнавания, которое способно — примерно так же, как знакомство с прототипами какого-нибудь романа мешает читательской непосредственности, — пусть не превратит поэму в бытописание литературной и околосреды, но все же отвлечь меня, читателя, от восприятия ее основного и, как водится, неявного смысла.

Какого именно? Ну, естественно, кроме того, что как раз явен, общепонятен, ностальгичен: «учителя уходят, уезжают...»

Поэтика Олега Хлебникова не существует помимо стилистического контекста, вне той суммы приемов, на которую сделал авторскую заявку отечественный постмодернизм. (Повторяю конспективно то, что говорилось в связи с поздней прозой Юрия Давыдова, тем более, ситуация схожа: в одном случае — прозаик, в другом — поэт, оба своими индивидуальными усилиями преодолевают, казалось бы, неизбежную обезличенность коллективного, общепостмодернистского достояния.) По крайней мере одна из черт постмодернизма, центонность, то есть обилие вплавленных в новый текст старых, чужих цитат, переосмысленных, перекорезженных, как и бывает с тем, что идет в переплавку, — эта черта представлена у Хлебникова никак не меньше, чем у постмодернистов сознательных и последовательных. Но вот ради чего? Ради общепринятой иронии, обязательной в той же степени, как в соцреализме был обязателен пафос?

Нет. Иронии Хлебников весьма и весьма не чужд, — притом лучшей из ее форм, самоиронии, — и все же его, с позволения сказать, центонность имеет в основе... Что? Первая — это не значит: не верная, во всяком случае полностью — догадка: быть может, то же, что было в едва мною помянутой «повести в стихах» «В том же составе»,

где человеческое одиночество спасалось от себя самого воспоминаниями о молодом дружестве-братстве? То есть, выходит, и избавление от культурного одиночества происходит в заочном общении с поэтами и стихами, избранными душевно?

В самом деле...

Взять хоть ту же «повесть в стихах»: сперва три эпиграфа — Пушкин, Георгий Иванов, Ахматова; пушкинское «он уважать себя заставил», использованное вполне центонно; Самойлов, Пастернак, Грибоедов, Чуковский (!); снова — Пушкин, Булат Окуджава, в конце — аж Борис Корнилов: «Нас качало с тобой, качало...» Пожалуй, об избранности я заговорил рановато.

Плюс к этому, к этим (в других стихах): Мандельштам, Слуцкий, Тарковский, Штейнберг, Межиров, Бродский. Конечно, Блок, в компании с коим Хлебников видит даже свои сны: «...Мне прямо в сердце остренький каблук летит...» (Вспоминаешь, не можешь не вспомнить: «Так вонзай же, мой ангел вчерашний, в сердце острый французский каблук».) Хотя возможен краткий союз даже с Бальмонтом, чей чечеточный «чуждый чарам черный челн» вдруг заразит очевидного непоклонника — последнее будет подчеркнуто отнюдь не бальмонтовскими реалиями: «Чурка, качок, мочалка — злаки родной земли». Злаки и знаки совершенно иной земли, иной поэтики...

Итак, избавление от культурного сиротства, тяга к связности, к поэтическому собратству?

Но уверенное «да!» — не выходит, не выговаривается, возможно, как раз по причине разнородности отзвуков и ауканий. И, не берясь — боже меня упаси! — истолковывать рационально тот или иной отзвук, ту или иную черту поэтики, включая взаимодействие с постмодернистским фоном, отмечу зато следующее. Именно то, что явлено в сравнительно поздней (1998) поэме «Улица Павленко».

Происходит не преодоление одиночества — в совершеннейшей независимости от того, что, может быть, именно этого хочется, не может не хотеться (и между прочим, не-

загаданность результата как раз делает стихи — поэзией). Происходит *обретение одиночества*.

Сам круг поэтов, с которыми идет переключка, сужается. Вышеуказанный фон, подобие пестрого театрального задника, не то что даже минимизируется, но перестает быть фоном; контекст становится собственно текстом; переключка странным и естественным образом перенаправлена внутрь собственного существа:

Как же он гудит над головой! —
этот рой: «...Труба, трубы, трубой...
Вот и лето... Лета, Лорелея...
Я, я, я... А строю на песке я...
И не все ль равно, в какой пивной?..»

Окуджава, Тарковский, Мандельштам, Ходасевич, Слуцкий, Межиров:

Посреди вселенской тьмы густой.

Самые близкие — впрямь как оазис света посреди тьмы-пустыни. Вселенской!

И когда Олег Хлебников заведет речь об обезбоженности (словечко, введенное в русскую поэзию, кажется, Бенедиктовым) всего нашего мира:

...А уж если нынче нету Его — и всё
разрешено — ну, был, а теперь вот нету... —

и привычно, как то, на что можно походя опереться, мелькает слово поэта-учителя, то какое же горькое, страшное слово! Для опоры-то и не предназначенное.

«Нету их — и все разрешено», — провожал Самойлов Ахматову, Заболоцкого, Пастернака, смеживших очи и *освободивших* своих и не своих последышей от собственного укоризненного примера. «Умирают мои старики, мои боги, мои педагоги», — также вослед Заболоцкому писал хлебниковский педагог Слуцкий. У Хлебникова —

не только его боги, но Бог общий; неужели и Он оставил на произвол созданный Им мир? Неужели отныне так же освободил нас, разрешил самим выбирать облик, человеческий или скотский?

...все равно, получается, мало разрешено:
ну, погубить себя — и способы есть (немного),
ну, убить, изнасиловать, с грузом пойти на дно,
ну, украсть и в унынье впасть у черты итога —
глупо на этом свете, когда без Бога.
Кто-то же должен за тем, что творишь, следить
(ловко ли крал, убивал, горевал), иначе
смысла стараться нет и не столь сладим
(как для ребенка — в игре его или плаче)
привкус любой удачи и неудачи.
Разве не ты Адам — весь в глине, смотри! —
за что из Эдема тебя? — ты плевал на Еву
с душистым ее моллюсковым плодом внутри,
с яблочками с отцовского стыдного древа —
по одному за пазухой: справа, слева...

«Кто-то же должен...» — что там ни говори, это мало похоже на «должен, стало быть, есть». Это что-то вроде боли и тоски ампутанта.

* * *

«Что мы знаем, поюшие в бездне, о грядущем своем далеке?» (как помним, из Липкина). Хлебников поет — хотя его этот глагол, скорее всего, смутил бы или покоробил (как в глаголе «творю» жестко проглядывала самоирония) — в пустоте. В провале. Но...

Как у «отщепенца Евгения Б., семидесятника», предмет ностальгии, неважно, в какой степени обоснованной, — «железной страны золотая пора», шестидесятые, так у восьмидесятника (об условности этой приписки речь впереди) Хлебникова — свое заповедное воспоминание. Как раз, выходит, семидесятые и начало восьмидесятых.

Странно, учитывая характер тех лет? Но, вторя тому же Блажеевскому, «молодость была и потому со мною времена не совпадали». Так или иначе:

Это было лучшее, лучшее.
Это было во всяком случае:
каждый третий московский дом,
принимавший в себя не всякого —
только тех, кто читал Булгакова
синий или коричневый том, —
открывался одним ключом.

...И в года дележа повального —
«долга интернационального» —
мы во всех углах во главу
меж гитарой и тарой ставили —
непричастность — и тем отстаивали
наше право на трын-траву,
общий треп и свою Москву.

Там, тогда была — или, позволю себе толику скепсиса, — мерещилась счастливая полнота бытия со своим шифром и кодом, возможно, слегка смешными («Мастер и Маргарита», как в шестидесятые — портреты «старика Хэма» в свитере грубой вязки); впрочем, сам Хлебников в воспоминании сдержанно ироничен. А теперь?.. Да, увы, пустота, но пустота, также закодированная очень определенными именами, очень определенной традицией.

Именами — ушедшими, верней, именами ушедших; традицией... Нет, она как раз не ушла, невозможное невозможно, но и традиция воспринимается как «знак зиянья» (Мандельштам). Пустота ощутимо конкретна. Это пустота без них.

В этой-то пустоте, осознаваемой чувственно, наполненной (да!) «роем теней» тех, кто ушел, но и остался, формировался стиль зрелого Олега Хлебникова.

«Его стихи были наполнены людьми. Другими людьми. Чужими. Не собой», — вспоминал о шестнадцатилет-

нем Олеге, привеченном им в «Комсомольской правде», «Юрка Щ.», светлый человек Щекочихин. Вспоминал, спеша добавить: «Не только собой», — разумеется, так, всего лишь «не только», но молодые стихи Хлебникова в самом деле могли прельстить (говорю предположительно: сам я его тогдашнего не углядел) четкой ясностью взора на «других» и другое:

Марьявановна дочку ведет
по центральной, по ветреной улице.
Дочка хмурится, дочка сутулится,
дочка смотрит куда-то вперед.

Марьявановна дочку ведет.
И гордится, на прошлое сетуя,
что обутая дочь и одетая,
что плохого не скажет народ.

Или:

Сапожник работает прямо на улице —
среди листьев лип, между струй дождя.
На погоду жмурится, на прохожих щурится,
над работой сутулится миг спустя.

Года 1975-й, 1980-й.

Теперь стихи стали структурно много сложнее, «трудней», «мандельштамистее», что характерно для поэтов, совершающих эволюцию от простого к сложному, — вопрос, почему, ради чего подобное всякий раз совершается. Какая явная — или, что существенней, тайная сила движет поэтом, тем или иным.

Мандельштам ответил Эмме Герштейн, посетовавшей на непонятность его «Египетской марки»: «Я мыслю опущенными звеньями». То есть скрывает от читательских глаз пружины образа или мысли, опускает, пропускает то, что, по его мнению, слишком понятно и потому неинтересно — ему самому и, стало быть, типу (и уровню) чита-

теля, который он для себя избрал. Возможно, нечто подобное определило и эволюцию Бродского. А — Хлебников?

Не стесняясь быть схематичным, предположу следующее.

Что касается пути от стихов, «наполненных другими людьми», «не собой», то движение к переключке с поэтами-учителями, поэтами-предшественниками, со всем стихотворным и стихотворческим корпусом, с культурой — явление настолько естественное (к сожалению, не сказать: обыкновенное), что его и комментировать незачем. Но что до самой переключки, вызвавшей было поверхностную ассоциацию с постмодернистским потоком, а означавшей совсем иное: именно то, что Хлебников устремлялся вглубь и внутрь поэзии, внутрь культуры... Не ощутил ли он тупиковость этой однонаправленности, вообще этой поэтики, этой поэзии? Ее исчерпанность или хотя бы опасность исчерпанности?

И тут, полагаю, дело куда серьезнее, чем рационально осознанное нежелание оказаться неотличимым от упертых доморощенных постмодернистов — соображения, не более чем тактические. Чем антитусовочность, которая, как ни крути, есть производное от тусовочности. Само поэтическое существо Хлебникова, незрело — и, как бывает, по этой причине наглядно — проявившееся в ранних стихах о «других людях», исполненных к этим «другим» внимания, сочувствия, сострадания, это изначально существо уберегало от тупика. От краха, который, впрочем, многие из испытавших его даже не замечают, плавно переходя от самодостаточности к самодовольству.

У тех, кто этими счастливыми свойствами не обладает, крах может быть выражен самым драматическим образом.

Так совпало, что в дни, когда я сочинял эту главу, приближаясь к концу книги, умер — в роковом для российской поэзии возрасте, тридцати семи лет — поэт Денис Новиков, в поэме «Улица Павленко», а именно там, где автор обращается к тени Иосифа Бродского, также

мелькнувший тенью: «Был у нас и... в общем, ученик. Ты о нем писал, я делал ставку... Чтобы не спиваться, курит травку». Хлебников посвятил «ученику» прочувствованный некролог, в котором по отечественному обыкновению мучился сознанием безвинной вины («Я знал Дениса с его 17 лет. Как-то пытался помочь ему вписаться в окружающую действительность...» — дальше идет перечень вполне весомых усилий, тем не менее заключенный непререкаемым присовокуплением: «Больше, увы, ничем помочь не смог»).

Ничего удивительного, что в статье-некрологе Хлебников столько же объясняет свою судьбу — пусть невольно и косвенно, оттого еще убедительнее, — сколько судьбу погибшего младшего собрата, *младшего восьмидесятника*:

«...Мы-то успели привыкнуть, а то и приспособиться к лицемерию застоя — нас и нынешний цинизм, порой изумляя, порой возмущая, все же не убивает — кожа заскоружла. А у русских мальчиков-восьмидесятников она была или обожжена Афганом (иногда до кости), или задубела на ветру первых “стрелок” и “разборок”, или — у не участвовавших ни в том, ни в другом — так и осталась слишком нежной. Слишком — для того, чтобы адаптироваться к безвременью корпоративного чекизма, к тусовочному распределению ценностей — в том числе и духовных, к планомерному снижению или уничтожению критериев.

Денис пробовал адаптироваться и даже ломался вместе с Временем. Спорил, ссорился, нарывался на скандалы. Пытался найти себе удобную нишу, как многие его более конформные сверстники. Ничего не получилось. И в последние годы своей жизни он резко разорвал с литературным кругом.

Его уже нельзя было представить, как в сборнике “Личное дело” (1991. — Ст. Р.), под одной обложкой с Гандлевским, Кибириным, Приговым, Рубинштейном, Айзенбергом... Самый молодой и ранний из них, Денис стал настаивать, что он — не из них. Так и оказалось».

Если тут и есть чему возразить, вернее, сделать попытку уточнения, то вот она.

Пресловутые «шестидесятники», о чем не перестаю твердить, и те не представляли собою сплоченного поколения; пресловутое «шестидесятничество», повторяю снова и снова, есть псевдоним времени, объединившего своими иллюзиями и, случалось, прозрениями разновозрастных современников. А «восьмидесятники»...

Между прочим, не зря мой язык спотыкается, когда пытаюсь причислить Олега Хлебникова к определенному поколению или даже определенному отрезку времени, назвать его «восьмидесятником». Даром что он сам говорит «мы», наделяет свою кожу, как у всех у «нас», заскорузлостью, занимаясь, по сути, совестливым самооговором, который можно понять и принять в качестве ритуальной условности, но не стоит воспринимать всерьез.

Вообще — коли уж пускать в ход неходовой термин, когб с большим правом назовем «восьмидесятником» — в единственном числе, по крайней мере в каждом отдельном случае, не скопом? С одной стороны (в самом деле — с одной), это Новиков или Хлебников, первый — сломавшийся, второй — выстоявший, но каждый по-своему воплотивший сопротивление «безвременью», «лицемерью», «цинизму», далее везде. (Опять возникает пример и феномен «семидесятника» Евгения Блажеевского.) А с другой стороны — и уж здесь-то возможны, даже необходимы множественное число, скоп, коллектив и тусовка, — их «более конформные сверстники», «восьмидесятники», адаптировавшиеся и приспособившиеся.

Я, хотя бы по той простейшей причине, что веду речь о поэзии, где счет — на единицы, на личности, на индивидуальности, содержательность вижу единственно в первом значении слова...

В отличие от Дениса Новикова, «мальчика-восьмидесятника», «старший восьмидесятник» Олег Хлебников, шел — и вышел-таки — слава богу, не к безысходной биографической драме, а к драме, творчески реализовавшейся. Действительно — обрел, заслужил свое одиночество, чья особенность в постоянном ощущении отсутствующих как отсутствующих. Ушедших как ушедших.

Выражаюсь недостаточно вразумительно? Пояснить? Хорошо, берем знаменитую формулу Василия Андреевича Жуковского: «...Не говори с тоской: *их нет*; но с благодарностью: *были*». Для Хлебникова она словно бы переиначена, перевернута. «Были» — какое счастье, спасибо! Но и какая беда: «их нет»! «Вот и все. Смежили очи...» И — не скажу: неизбежно, ибо всяко бывает, чаще не бывает совсем, но, возможно, как раз пребывание «внутри культуры», своеобразная замкнутость в ней, которую в пору счесть герметизмом, предопределяет волю к обживанию болезненно ощущаемой пустоты. К преодолению безволия. И когда — заметим, в пору художнического нытья: «Зачем писать? Для кого? Кому это нужно?» — Хлебников говорит: «Сам для себя во всяком случае творю теперь», это и осознание пустоты, и ответ того, кто призванию не изменяет. Обладая устойчивостью.

...Давид Самойлов, записав в дневнике важную для себя мысль: «Реальная идейная подоснова нашей поэзии — почвенничество» (что в наших условиях всяческой, в том числе терминологической путаницы, когда и «демократ» и «патриот» — брань, звучит непривычно), среди разрядов новейших почвенников назвал не только «марксистов» (понятно), «балалаечников» (еще того пуще), «печенегов» (последние, понимай, суть воплощенные дикость и ксенофобия), но и «интеллигентов». Таковых сыскалось, по Самойлову, двое. Один из двух — Олег Хлебников.

Что ж, примем самоеловскую классификацию — по крайней мере задумаемся над словоупотреблением одного из умнейших российских литераторов XX века. Тем более дело ведь не в изъявлениях исключительной страсти к корням, — мало ли кто преуспел в этой почвеннической истерии, а у Хлебникова с пафосом как раз туго, — но, как сказано, в подоснове. В том, что, находясь соответственно *под*, создавая основу, не связывает рук, не ограничивает сферу восприятия, оставляет свободной возможность оценивать и судить, — тут уж даже независимо от того, стыдливо ли ты таишь или с громогласностью оглашаешь причастность-пристрастность к родине и родному. Так

(классическая аналогия, как обычно, наглядная) глашатай патриотизма Алексей Хомяков имеет заслуженное право обращаться к России, объекту его безраздельной любви, с инвективами, вызывавшими ярость официоза: «В судах черна неправдой черной... игом рабства клеймена... всякой мерзости полна!»

Вот и не надо жалеть ее,
Родину-мать — за жулье, ворье,
вранье, разорившее дом... —

скажет жесткое слово и наш почвенник Хлебников; однако еще не это, как все, имеющее аналогию, интересно по настоящему.

Интереснее и существеннее другое.

Да, Хлебников, вышедший из «глубинки» (это, быть может, отчасти помогло ему в стихотворении «XIX век» найти прекрасное слово о том столетии; оно, мол, «все астральной, удаленной, провинциальной»), то есть, как я понимаю, не подвержено модам, уценкам, переоценкам, устоялось и отстоялось), — словом, вроде бы получил гарантированную биографическую возможность не доказывать свою принадлежность «почве».

Ерунда, разумеется, — то есть насчет гарантии. Возможность — да, но ее предстояло — и предстоит, перфект здесь недостаточен и попросту невозможен — реализовать с помощью неперменных свойств, среди коих и, может быть, в первую голову культура и интеллигентность. Последняя — в традиционном российском смысле, как почти синоним совестливости и гипертрофированного сочувствия. Со-чувствия.

Однако ведь интеллигент — это еще и гипертрофия личностного самоощущения, можно сказать, культ индивидуальности, и вот вам странность, как раз заключенная в роли, каковую отвел Хлебникову Самойлов: «почвенник-интеллигент».

Странность, возможно, не намного превосходящая то, что вообще связано с понятием «интеллигент». Когда оли-

цветворение интеллигенции, точнее, интеллигентности Чехов кривится: «Я не верю в нашу интеллигенцию, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую», честит интеллигентов «слизняками и мокрицами». Но стоит Суворину, в письме к которому эта гадливость и выражена, напечатать брань в адрес той же интеллигенции, как Антон Павлович встает на защиту «мокриц».

Чужие, стало быть, не замай, а нам, своим, о своих дозволяется? (Общий закон — вот и в случае, выражаясь мягко, более частном Олег Хлебников скажет о Евгении Евтушенко: «Я сам тебя готов заранее проклинать, поскольку от других не потерплю ни слова».) Так оно и есть: «По моему мнению, отрицательное отношение к интеллигенции есть именно чисто “интеллигентское” отношение».

Кто говорит? Горький, подметивший (отчужденно-завистливо?) это свойство у Блока, сверхинтеллигента, интеллигента с превышением нормы специфических черт — до изысканности и извращенности, вплоть до мазохизма по поводу осквернения ежели не любимого Шахматова, то иных дворянских гнезд. Горький, который всю свою жизнь, что, понятно, никак ему не в упрек, страстно мечтал уподобиться загадочному — для него — типу интеллигента, стать одним из них...

Нет, виноват. Не всю жизнь. Но когда в конце концов возненавидел интеллигенцию, для начала приветствовав процесс «Промпартии», а потом загодя благословив расправу над литераторами, не стало ли это (ну хоть отчасти) мстью человека, так и не преодолевшего сознания чужеродности и, стало быть, недоступности среды, куда он с юности так стремился?

Между прочим — и говорю без малейшей иронии, — это сознание, по-своему даже утонченное и уж во всяком случае далеко не общедоступное, доказывало огромный художественный талант Горького, его великолепную творческую интуицию; то, что сегодня так вульгарно отрицают...

Итак, согласимся: «интеллигент-почвенник». Быть по сему.

Ни малейшего парадокса тут не было бы, если бы речь шла о поре реального существования — единственно реального — русской ненафантазированной интеллигенции; той интеллигенции, которая, как и русское дворянство, имела начало, период расцвета и угасания, конец. (Как бы, говоря о дворянстве да и об интеллигенции, их фантом ни реанимировался, у первого предстаяя нынче в полубалаганном облике «дворянских собраний», где недавние плательщики партвзносов разыскивают на антресолях бархатные книги, а что до второй, то как раньше она принялась дробиться на «рабочую интеллигенцию», на «техническую...», «крестьянскую...», «буржуазную...», наконец, на «советскую», так и сегодня — «либеральная... демократическая... патриотическая...») Что доказывает вернее верного: целого — нет.)

«Слово “интеллигенция” сейчас, к середине века (XX-го. — Ст. Р.) утратило свой первоначальный, относительно точный смысл. В начале века врачи, адвокаты, инженеры стояли примерно на одной степени развития. Какой — это второстепенно» (Евгений Шварц). Вот это — целое, это — цельность, особенно если принять во внимание присовокупление насчет «второстепенного», исключаящее несдержанную идеализацию, экзальтированные придыхания: ах, чеховские интеллигенты! Среди коих ведь были и сам доктор Чехов, и идеальный доктор Дымов, и пивающийся полуциник доктор Астров, и даже доктор Ионыч.

Кстати, можно еще добавить в качестве сравнительного пустяка, впрочем, подчеркивавшего цельность: и одевались примерно одинаково, и стриглись, отличаясь корректными бородами. Зато уж совсем не пустяк то, что слово «служение», ныне звучащее архаически, не выглядело тогда чересчур пафосно, — а если оно никак не применимо к тому же Ионычу, так он ведь и есть исключение, способное ужаснуть. Отклонение от того самого целого...

Сегодня, конечно, дело совсем другое. Сегодня интеллигенты беспочвенны — не в привычно ругательном, обличительном смысле: дескать, «страшно далеки они...»; нет, отсутствует собственно интеллигентская почва, уна-

воженная традицией и помогающая дружным всходам. Так сложилось, что — говорю, естественно, не обо всех поголовно, — дабы ощутить себя интеллигентом, человеком не роевой ментальности, надобно отделиться от роя. Противопоставить себя «коллективу», «тусовке», «шеренге», «толпе». Личность судорожно отстаивает свою самоценность, попросту — свое существование в непрекращающейся полемике с государством и государственностью («государственность» стала синонимом преданности даже не идее власти, как было у Тютчева или хотя бы Победоносцева, но — конкретным властям, непосредственному начальству), в полемике с единомыслием и единочувствием, которые объявляются общественной добродетелью. В борьбе со всем этим, противоестественной, как, в сущности, любая борьба, не оставляющая времени и сил на то, чтобы жить.

И вот, повторяясь и окончательно возвращаясь к предмету этой главы, перед нами, говорят нам, во-первых, интеллигент (по отношению к Олегу Хлебникову — констатация очевидного). И, во-вторых, почвенник (в чем Самойлов, кажется, прав).

Если скажу, что подобное сочетание обнадеживает — и не только в поэтическом, эстетическом, то есть все-таки в относительно частном смысле, но в этическом, общественном, не покажусь ли безумно льстящим — как поэту, так и всему обществу? Тем более: «Нации нынче не до стихов...»

Да я особенно и не обнадеживаюсь. Я — читаю и размышляю.

Те мужчины в семейных трусах,
выпивавшие под кустом,
а потом входившие в воду,
зажимая носы и уши,
это было вашей свободой
на советском необжитом,
лишь замусоренном куске
окруженной врагами суши.

Вы отстаивали его
и в боях, и в неравных трудах,
этот горький ничей кусок,
но порою могли упиться —
шелестеньем ничьей травы,
пересвистами Божьих птах,
а случалось, что пели вам
и совсем уж райские птицы.
И надеюсь, что там, в раю,
есть незанятая земля,
хоть какой-нибудь да нектар,
пара-тройка озер негрязных —
то, чем даже в родном краю
опоздал насладиться я.
Все равно наследство мое —
этот светлый и пьяный праздник.

Что тут? Осторожная деликатность причастности, что определено, с одной стороны, кровным родством (отсюда причастность), но, с другой, все же сознанием отдельности, удаленности, которую совестливый интеллигент готов принять за оторванность (отсюда деликатность). Ни захлебывающегося умиления «небожителя» Пастернака, который в утренней переделкинской электричке превозмогал обожанье и наблюдал, боготворя, спеша одарить готовым восторгом случайных попутчиков, кого и разглядеть не успел; ни, уж это само собой, распространеннейшей хамской гордости тем, что ты и сам — от сохи, от станка, из глубинки, стало быть, право имеешь. Тут само положение «между небом и землей» (опять вспомнилась строчка «семидесятника» Блажеевского), вернее, сознание подобного зыбкого положения — может, и есть искомая, единственно твердая почва.

Пожалуй, именно так.

То самое обретенное, заслуженное одиночество обретается или надеется быть обретенным не в одиночку (похоже на каламбур, им отнюдь не являясь). Мы, все разом, на всех поровну, получили его — даже не как одиночество

на миру, но как целый мир несходящихся одиночеств; только одни спасаются от тоски иронией и самоиронией, этим универсальным средством «отмазки», другие и во все ерничают, по-бандерложьи приветствуя «конец культуры», третьи, как водится, редкие, тревожно ищут душевное равновесие.

«Не нарушай центровку, сукин сын!..» — полукомически оборвет Олег Хлебников свою «Хронику 1990» под названием «Дилижанс», описывая вполне житейскую ситуацию: микроавтобус завис над пропастью, угрожая гибелью пассажирам. До того будет — ожидание в сочинском аэропорту; разговоры на тему Ирак — Кувейт, распад советской империи, Ландсбергис — еще с ударением на «е»; рассказчик, смотрящий на неторопливого шофера, «как Кашпировский на больной народ»; невозможность стрельнуть сигарету у попутчика — «времена не те», табак дорог и дефицитен; словом, быт, приметы момента, и сам возглас насчет центровки столь же непосредствен, сколь метафоричен («А мы пока — висим...»), выражая общую ситуацию.

Ситуацию вдруг обнажившейся общей беспочвенности: рабочие без рабочего класса, крестьяне без «мира», интеллигенты вне интеллигенции, лишенные ее корпоративной поддержки, наедине лишь с загадочным понятием «интеллигентность». Одиночество вместе и наравне с многими брошенными, преданными, обманутыми — в частности, обманутыми иллюзией будто бы существовавшей в реальности общей почвы, «классовой» или «интернациональной». И может ли быть что-то более истинное — не говорю: гарантированное, — чем надежда обрести новую общность на «ничьем куске» суши, на «ничьей траве», среди Божьих, ничьих птах, может быть, и на незанятой райской жилплощади?..

Вернемся к началу последней главы. Итак, певец Арион, прямой аналог самого Пушкина, в одиночестве выброшенный на берег, по-прежнему — или хоть до поры — отказывается меняться и тем более изменять. А, скажем, пушкинский друг Баратынский сам избирает удел одно-

чества; сам — будто бы всем назло, запершись изнутри и выбросив ключ в окно.

В том, чтобы нам, нынешним, осознать свое массовое одиночество, не выбранное по-баратынски, а навязанное, — осознать как судьбу глубоко индивидуальную, что ведет не к потере себя самого, а к новому самоосознанию, — в этом трудность... Ну не то чтобы непременно большая, чем бывало прежде, зато — особая, под стать нашей нерядовой ситуации. И цитированное: «Сам для себя во всяком случае творю теперь» (мало того: «Что натворю — какая разница...») не только выдает первопричинную боль того, чье одиночество не умозрительно-философствующее: «Сгорели в танках мои читатели... Нации нынче не до стихов...». Тут — самоирония, самоуничтожение, что угодно, но и упрямство.

Положим, «сам для себя» — преувеличение, но и мучительное возрождение парадокса, не сегодня родившегося и внятного не только великим. «Молчи, скрывайся и таи...» — да, так. И — нет, «не могу молчать». Даже когда говорить, «петь», «творить» вроде бы действительно не для кого и незачем: пустота, бездна.

Все равно ведь — надо. Надо даже тем — а может, им-то в особенности, — кто этого не сознает. Нации, у которой стихи заслужили в ее оглушенном сознании рифму «пустяки». «Не нарушай центровку!..»

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|-------------------|---|
| Объяснимся? | 5 |
|-------------------|---|

I

| | |
|-----------------------|-----|
| Путь оттуда | 10 |
| Грань | 39 |
| Поющая в бездне | 77 |
| Отчетливость | 110 |

II

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Эмиграция в Халигалию | 146 |
| Последний чегемец | 187 |
| Удовольствие от подлинности | 216 |

III

| | |
|---|-----|
| Голос из арьергарда | 256 |
| Оправдание постмодернизма | 295 |
| Отщепенец Евгений Б. — семидесятник | 329 |
| Легко ли быть? | 352 |

Литературно-публицистическое издание

Станислав Рассадин

ГОЛОС ИЗ АРЬЕРГАРДА

Портреты. Poleмика. Предпочтения. Постсоцреализм

Редактор

Татьяна Тимакова

Художественный редактор

Валерий Калныньш

Корректор

Ирина Машковская

Верстка

Оксана Куракина

Подписано в печать 09.02.2007.

Формат 84×108¹/32.

Бумага писчая.

Печать офсетная.

Усл. печ. л. 20,2.

Тираж 3000 экз.

Заказ № 98.

«Время»

115326 Москва, ул. Пятницкая, 25.

Телефон (495) 231 1864.

<http://books.vremya.ru>

e-mail: letter@vremya.ru

Отпечатано в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»

620041, ГСП-148, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.

<http://www.uralprint.ru>

e-mail: book@uralprint.ru