

Дмитрий Быков



ТАЙНЫЙ РУССКИЙ
КАЛЕНДАРЬ

Главные даты

Дмитрий Быков

**Тайный русский
календарь. Главные даты**

«АСТ»

2012

Быков Д. Л.

Тайный русский календарь. Главные даты / Д. Л. Быков —
«АСТ», 2012

Под одной обложкой собраны эссе Дмитрия Быкова, написанные им в разные годы и на разные темы и объединенные единственно волей автора, который считает, что «истинный календарь русской жизни не вполне совпадает с официальным. То есть праздники-то те же самые, но вот настоящие названия у них другие. Идеальный способ употребления этих пестрых заметок – читать их в тот самый день, к которому они приурочены. Почитаешь – и поймешь, что все это уже было и вроде как выбрались. Выберемся и теперь».

© Быков Д. Л., 2012

© АСТ, 2012

Содержание

От автора	5
Разговоры о главном	6
1 января. Новый год (раз в 12 лет – год Свиньи)	6
14 января. Умер Льюис Кэрролл (1898)	8
20 января. Родился Федерико Феллини (1920)	10
27 января. Умер Д.Д. Сэлинджер (2010)	12
29 января. Родился А.П. Чехов (1860)	19
2 февраля. Александр Селькирк снят с необитаемого острова (1709)	29
4 февраля. В России принята Табель о рангах (1722)	32
8 февраля. Родился Д.И. Менделеев (1834)	34
13 февраля. Премьера «Клопа» (1929)	38
15 февраля. Издано «Юности честное зерцало» (1717)	42
17 февраля. Родился Алексей Дидуров (1948)	44
24 февраля. Родился Константин Федин (1892)	46
24 марта. Первая публикация романа «Чапаев» (1923)	52
1 апреля. Умер Антон Макаренко (1939)	54
1 апреля. День дурака	57
2 апреля. Родился Джакомо Казанова (1725)	59
4 апреля. Премьера фильма «Поп» (2010)	61
6 апреля. Родилась Маргарита Симоньян (1980)	65
10 апреля. Родилась Белла Ахмадулина (1937)	69
12 апреля. Премьера «Тени» Е.Л. Шварца (1940)	75
12 апреля. Родилась Черубина де Габриак (1887)	77
14 апреля. Застрелился Маяковский (1930)	79
14 апреля. Умер Джанни Родари (1980)	81
15 апреля. Родился Борис Стругацкий (1933)	83
22 апреля. Родился Ленин (1870)	91
25 апреля. Родился Александр Шаров (1909)	98
26 апреля. Премьера фильма «Утомленные солнцем-2. Предстояние» (2010)	103
7 мая. Родился Борис Слуцкий (1919)	107
9 мая. День Победы	113
10 мая. Умер Юрий Олеша (1960)	115
12 мая. Родился Юрий Домбровский (1909)	117
Конец ознакомительного фрагмента.	121

Дмитрий Быков

Тайный русский календарь. Главные даты

От автора

Здесь собраны статьи, притворяющиеся «датскими» – то есть приуроченные к юбилеям разных замечательных исторических событий. К сожалению, очень часто это был единственный способ высказаться о современности либо о действительно важных вещах, упоминание которых в печати почему-либо не приветствовалось.

Такой славный способ – отчасти эзопов, отчасти просветительский – хорошо известен в России с тех самых пор, как у нас зародилась периодическая печать. Уже в некрасовском «Современнике», желая обсудить положение российских крестьян, переводили или рецензировали труды о страданиях американских негров. Очень часто читатели не понимали, о чем речь (глупые читатели бывают всегда), но они по крайней мере впитывали информацию об американских неграх, и кругозор их расширялся.

Верно и обратное. Говори хоть о разведении пресноводных рыб, хоть о новом сорте томатов, хоть о перуанском атмосферном давлении – непременно выскажешься о чем-нибудь близком, родном, и не потому, что умный читатель во всем ищет намека, а потому, что жизнь у нас в России такая всеобъемлющая, пестрая и насыщенная. Вот Тургенев (про которого тут тоже написано) шел охотиться и любоваться пейзажами, описывал все это – а выходило сплошное антикрепостничество. Начнешь поздравлять с юбилеем кардинала Ришелье – выходит памфлет, а ведь никто не собирался! Про грибы чего-нибудь напишешь – и то выходит наше, родное. Так что все эти тексты в конечном итоге про нас, про здесь и сейчас – хотя в них и наличествует масса общеобразовательной информации, которую автор сначала с удовольствием усваивал, а потом обрушивал на читателя.

Печатались все эти сочинения главным образом в газете «Известия» и журнале «Русская жизнь». Журнал «Русская жизнь» прекратился, а газета «Известия» здравствует. Лучше бы наоборот, но что ж поделаешь. Было бы нечестно приписать себе все заслуги: темы чаще всего предлагались редакцией. Спасибо за это – а также за долготерпение – Наталье Игруновой, Сергею Чугаеву и Дмитрию Олышанскому.

Что касается названия этой книги – мне всегда казалось, что истинный календарь русской жизни, неотменимый, как биологические часы, не вполне совпадает с официальным. То есть праздники-то те же самые, но вот настоящие названия у них другие. Ведь истинный повод к выпивке, гулянию или юбилейной колонке всегда маскируется. Эта книга – попытка сделать явным тайный русский календарь.

Идеальный способ употребления для этих пестрых заметок – читать их в тот самый календарный день, к которому они приурочены. Этот способ применительно к своему «Кругу чтения» открыл Лев Толстой. Почитаешь – и понимаешь, что все это уже было, и вроде как выбрались.

Выберемся и теперь.

Дмитрий Быков

Разговоры о главном

1 января. Новый год (раз в 12 лет – год Свиньи) Свинья-затейница

Типовое сочинение «Образ свиньи в русской классической литературе»

Вниманию абитуриентов предлагается типовое сочинение о роли свиньи в русской классике. Поскольку в юбилейные годы А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого и др. в вузах обычно предлагают сочинения по творчеству соответствующих писателей, не будет ничего удивительного, если выпускникам-2007 предложат написать сочинение к году Свиньи. Тема особенно актуальна потому, что необходимость реабилитировать свинью в самом деле назрела. На протяжении многих лет русская классика искажалась произвольными трактовками, но в эру государственного прагматизма пора переставить акценты.

В русской классической литературе свинья традиционно наделяется мудростью, дальновидностью и практической сметкой. Особенно велика ее роль в творчестве Н.В. Гоголя, чье внимание к салоносному животному было обусловлено украинским происхождением. Свинья выступает решительной противницей бюрократизации и сутяжничества, похищая из присутствия жалобу Ивана Никифоровича на Ивана Ивановича. Свинья – олицетворение государственного мышления: не зря городничий, собрав вокруг себя крупных городских чиновников, видит «все одни свиные рыла». Впрочем, для русской сатирической традиции это не новость: еще в комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» крепкий хозяйственник Тарас Скотинин задавался вопросом: «Отчего же я к свиньям-то так сильно пристрастился?». Его племянник Митрофан, верный наследник опытного землевладельца и главный положительный герой комедии, «увидя свинку, бывало, задрожит от радости». Не зря именно Митрофан сделан символом правильного отношения к государственной необходимости: «Не хочу учиться, хочу жениться», – восклицает он, желая выполнить демографическую программу тогдашней администрации, а ожидая решения своей участи, патриотично произносит: «По мне, куда велят».

Серьезное внимание образу свиньи уделял великий русский баснописец И.А. Крылов. В басне «Свинья» разумное животное посещает роскошный дворец, но не прельщается этой роскошью, а сосредоточивается на обозрении заднего двора: «А кажется, уж не жалея рыла, я там изрыла весь задний двор». Чтобы обмануть царских сановников и либеральную диктатуру, Крылов привязал к басне нарочито абсурдную мораль, но ясно, что пожилой писатель вывел в образе свиньи образцового силовика, инспектора или ревизора, не обращающего внимания на показную роскошь и копающегося в ее темной изнанке. Не так ли Госнаркоконтроль обнаруживает пропаганду наркотиков в сочинениях битников, а ФСБ находит зловонный подтекст в деятельности так называемых международных просветительских организаций и фондов?! Басня «Свинья под дубом» углубляет этот образ: истинный сын отечества не удовлетворяется сладкими плодами (желуди), но докапывается до корней дуба и в конечном итоге подрывает его. Так и продвинутый государственный не соблазняется сладкими плодами (либерализма и открытости), но решительным рылом вскрывает корни, обнаруживая там экспансию и покушения на наш суверенитет.

Весьма велика роль свиньи в творчестве Салтыкова-Щедрина, чьи произведения только теперь можно осмыслить адекватно. Центральное место в его творчестве занимает памфлет «За рубежом», где ужасы растрепанной цивилизации Запада противопоставлены здоровому евразий-

ству. Композиционный центр книги – авторский сон «Торжествующая свинья, или Разговор свиньи с правдою», в котором здравомыслящий представитель среднего класса дает решительный отпор спекулянту-де-стабилизатору. Свинья – надежная опора своего хлева, неутомимая труженица, день и ночь копающаяся в навозе; Правда – неприлично полуголая, «побитая» особа, пытающаяся отвлечь свинью от дел квазиреволюционной демагогией. «Все эти солнцы – одно лжеучение, – замечает Свинья. – Живучи в хлеву, никаких я солнцев не видела». В самом деле, не следует привносить в хлев чуждые и даже враждебные ему понятия. «Зачем отводить в участок? Ведь там для проформы поддержат, да и опять выпустят... В участок мы ее не отправим, а своими средствами... Сыскивать ее станем: сегодня вопросец зададим, а завтра два...» – произносит Свинья, проявляя тем самым живое творчество масс и уже упомянутое недоверие к бюрократическим институтам. Свинья – тот оплот народного здравомыслия, который должен решительно лечь на пути сомнительной Правды, презирающей труд и склонной к порнографии. Правда, впрочем, и сама понимает, что именно здравый смысл народа является главным препятствием ко всякого рода сомнительным социальным экспериментам: «Корень зла... в тебе, Свинья!». На что Свинья резонно замечает: «Нечего мне свиньей-то в рыло тыкать. Сама знаю, что свинья... Я – свинья, а ты – Правда! А ну-тко, Свинья, погложика правду!» – после этой реплики зал разражается аплодисментами и криками «Ай да свинья, вот так затейница!».

Наиболее противоречивый и глубокий анализ образа свиньи дан в басне А. Измайлова «Ягненок и поросенок» (из Лафонтена). Герой этой басни, мясник, везет в мясной ряд ягненка и поросенка. Ягненок ведет себя смирно, не подозревая о своей участи и веря обещанию мясника, будто его только постригут. С поросенка же состричь нечего, и оттого он визжит, предчувствуя худшее. Мясник урезонивает взволнованное животное: «Полезно иногда для нас и заблуждаться, когда несчастья не можно отвратить. К чему и дальновидным быть? Что прежде времени нам сетовать и рваться?...» Юная свинья, осознав величие и неисправимость своей участи, затихает.

Именно свинская покорность, глубокое понимание неизбежности и благотворности перемен, умение сосредоточиться на своих делах и не лезть в высшие материи отличает положительного персонажа русских сказок. Разве не может служить примером для каждого менеджера, для всякого хозяйственника оптимистичный поросенок из пьесы Маршака: «Я свинья и ты свинья, все мы, братцы, свиньи, нынче дали нам, друзья, целый чан ботвиньи»? Не этот ли жизнерадостный визг слышится в живых и глянцевах журналах, в которых средний класс оптимистично подводит итоги года? И не зря такая жизненная позиция вызывает любовь руководителей всех рангов: «Но всего милее Татеньке не котенок полосатенький, не утенок, не гусенок, а курносый поросенок!» (К. Чуковский).

Образ свиньи – один из ключевых в русской литературе. Всякий внимательный читатель вовремя понимает, что преуспевание и душевный комфорт напрямую зависят от меры личного сходства с этим жизнерадостным животным. Чем быстрее мы это поймем, чем меньше будем хрюкать и чем активнее чавкать, тем больше сала и щетины принесет каждый из нас на алтарь Отечества.

14 января. Умер Льюис Кэрролл (1898) Проснись, Алиса

14 января 1898 года умер величайший британский исследователь тоталитарного социума, опередивший в своих философских и художественных прозрениях Кафку Чаплина и Александра Зиновьева. Он достойно вписывается в ряд британских гениев – умирающие империи щедры на такие плеяды: Киплинг, Честертон, Уайльд, Шоу, Моэм, Стивенсон – вот компания какая, все они наследуют могучему прародителю Диккенсу, в чьих сочинениях были начатки киплинговского мужества, честертоновской радостной веры, уайльдовского самоубийственного эстетизма, стивенсоновской бодрой неоромантики... У Диккенса же была и еще одна прекрасная тема: чистый, правильный, добрый ребенок в абсурдном мире. Ему одному под силу пройти через этот мир с его жестокой, извращенной и принципиально расчеловеченной логикой – и, более того, бросить ему вызов. Линию Флоренс из «Домби и сына», Нелли из «Лавки древностей», Крошки Доррит, рожденной в тюрьме Маршалси, продолжает в мировой литературе Алиса, созданная Чарльзом Доджсоном, он же Льюис Кэрролл.

Почти все великое создается с невинными и скромными намерениями. Тридцатидвухлетний оксфордский математик искренне пытался развлечь во время летней прогулки по жару трех дочерей своего декана, Генри Лидделла, – Алису, Шарлотту и Эдит. Он проплыл с ними в лодке от моста Фолли до деревни Годстоу, название которой в переводе означает «Божье урочище», и все три часа пути потешал всякой ерундой, которая лезла в голову, причем Алиса требовала, чтобы приключения были как можно более дурацкими, а Эдит беспрерывно перебывала рассказчика дополнительными вопросами. Девочкам так понравилась сказка, что они потребовали ее записать; Доджсон, уже пять лет к тому времени сочинявший юмористические рассказы и печатавший их в приложении к «Таймс», и сам оценил собственный абсурдный вымысел и к Рождеству записал историю, а потом, расширив почти вдвое, издал (1865). С тех пор имя Алиса сделалось культовым, а сновидческий, абсурдистский метод, к которому прибегнул автор, породил целую школу, лучшим учеником которой был, конечно, Кафка, но и Чапек в «Кракатите», и Лем в «Рукописи, найденной в ванной», и Стругацкие в «Улитке на склоне» прилежно учились у Кэрролла. Набоков отлично перевел ее на русский (хотя канонический перевод Нины Демуровой, пожалуй, веселей), но если бы не работа над «Аней в стране чудес», еще неизвестно, что бы получилось из «Приглашения на казнь» или «Bend Sinister».

В детстве «Алиса» стала едва ли не самым большим моим читательским разочарованием – я ждал от этой сказки бог весть чего, а она оказалась скучной и мрачной, как дурная бесконечность детского кошмара. В ней хватало смешного, разумеется, но все эти шуточки были пугающе алогичны, и вообще, мне кажется, эта книга не для детей, хотя и среди них находятся любители абсурда. Я оценил ее значительно позже, курсе на втором, и считаю одним из лучших (и первых!) исследований по психологии тоталитаризма. Почему для антитоталитарной фантастики лучше всего годится метод Кэрролла, пространство сна? Потому что тоталитаризмом как раз и называется образ жизни (и мысли), управляемый не логикой, а больной, извращенной прихотью. Так устроены наши кошмарные сны, в которых нами тоже распоряжается чужая воля. Сон складывается из хаотически смешанных картинок нашего опыта, и перезапустить его сценарий мы бессильны: мозг избавляется от того, что его мучает, и мы не можем заставить его бросать эти картинки в топку в строго определенном порядке. Как хочет, так и тасует – отсюда навязчивый кэрролловский образ карт. Сон разума рождает чудовищ: сознание спит, усыпленное усталостью, снотворным или массовым гипнозом, хлещущим из телевизора. С этого усыпления сознания, кстати, и начинают все диктатуры. А потом пирует подсознание, не желающее знать законов, правил и ответственности. В кошмарном сне человек ничего не значит – что захотят, то с ним и сделают. Это абсолютное бесправие может развлечь и позабавить, потом

испугать, а потом взбесить, как и происходит с Алисой. Правда, последовательность у всех разная, и, может, только по этому принципу и стоит классифицировать людей: скажем, герой Стругацких сначала злится, потом забавляется, а потом боится (потому что иррациональная сила, с которой он столкнулся, оказывается ужасней, чем он предполагал). А герой Набокова сначала гневается, потом боится, а потом хохочет, как в «Истреблении тиранов», – и этим смехом побеждает Благодетеля. История Алисы последовательно проходит через эти три фазиса – гротеск, паника, протест. Ее негодующий крик «Вы ведь всего-навсего колода карт», страшным эхом отозвался в реплике Пастернака в разговоре с Тарасенковым о том, что в сталинизме нельзя искать логику: «Мы тасовались, как колода карт». Пастернак читал и ценил «Алису».

Все персонажи тоталитарного социума налицо: есть нерассуждающая власть, у которой на все один ответ: «Голову долой!». Есть трепещущий подданный, непрерывно восклицаящий: «Мои ушки! Мои усики!». Есть соня-обыватель, ввергший себя в полное сонное безразличие, и комедия суда (позаимствованная, впрочем, у Рабле и доведенная до совершенства у Кафки), и даже хитро замаскированный диссидент, которого не видно – видна одна улыбка, но она-то и внушает надежду, что жизнь возможна. Есть бесчеловечная игра в крокет – надо хватать фламинго и бить ими по ежам, но Алисе жалко фламинго и ежей, так что фламинго ей подмигивают и убегают, а ежи успевают развернуться и потрусить прочь. Есть и главная примета закрытых обществ – беспричинные вознесения и низвержения, наказания и поощрения (отсюда постоянные скачки – Алиса то великанша, то карлица). Налицествует и «задаром данная блаженная еда» – разумеется, поддельная, как все дармовое: квазичерепаший суп варится из черепахи Квази, предрекая войновичевскую «свинину по-вегетариански». И не надо мне говорить, что Кэрролл всего этого не имел в виду: он тоже позволил своему сознанию ненадолго отключиться в жаркий оксфордский день. А в подсознании у него сидели нормальные страхи интеллигента Викторианской эпохи – деликатного, одинокого, задавленного бюрократизмом и ханжеством. Плюс, говорят, тайное гумбертианство, которому он давал волю лишь как вуайер, но наказания боялся все равно. Так что веселым сказкам в духе Милна взяться было неоткуда.

«Алиса» ставит перед читателем вечный вопрос: хорошо, вот ты попал в мир, где все не по-людски и все представления вывернуты. Делать-то что, вести себя как? Алиса пробует разные варианты: сперва ей просто весело, как всякой девочке, уставшей от строгого порядка и попавшей в царство Великой Путаницы. Веселились, было, помним. Потом, как и положено воспитанному человеку в невоспитанном мире, она подлаживается, пытается играть по здешним правилам, пока не понимает, что правила отсутствуют. Она и сама хотела бы поучаствовать в абсурде, но здешний мир переабсурдит все ее жалкие попытки. Дальше начинается ужас, потом гнев – и вожделенное пробуждение. Ребенка-то задурить трудней всего, что и показал Чаплин в «Мальше»: он интуитивно понимает, кто хороший, а кто плохой. Ведь именно ребенок в сказке другого тихого одиночки догадался о наготе короля – и с детской прямоотой развеял чудеса политического пиара.

Видимо, надо просто помнить, что все они только карты, а их морок – только сон; так, в полном соответствии с кэрролловским канонем, пробуждается профессор Круг в финале самого страшного романа Набокова. Можно смеяться, можно и гневаться; главное – не играть в этот их крокет, не хватать фламинго за ноги и не бить по ежам. Тот, кто заиграется по этим сонным правилам, может никогда не проснуться.

20 января. Родился Федерико Феллини (1920)

И Феллини плывет

Задолго до своего девяностолетия, имеющего быть сегодня, Феллини стяжал репутацию художника светлого, жизнерадостного, всеприемлющего – крылатой стала фраза Никиты Михалкова о том, что улыбка Федерико вошла над миром, как солнце; воистину «что пройдет, то будет мило». Это тем более удивительно, если вспомнить, что Феллини на протяжении сорокалетней режиссерской жизни только и делал, что переживал кризисы и об этих кризисах снимал. Каждая его новая картина – а явных провалов не было – встречалась дружной руганью прежних поклонников, хоть и приводила к нему толпу новых адептов. Ина Туманян, превосходный режиссер, одна из моих гуру в молодости, рассказывала, как некий мэтр ВГИКа каждый новый фильм Феллини встречал словами «Феллини кончился!», и после «Сатирикона» она не выдержала: «Чтоб ты так начался, как он кончился!». Но отказать этому мнению в известной справедливости нельзя: Феллини раз пятнадцать кончался, чтобы начаться заново. Вспомним: «Дорогу», стяжавшую ему всемирную славу, называли концом неореализма, а то и предательством его идеалов – что это за христианская притча вместо социального протеста? Что это за поэтизмы вместо суровой правды?! Сам он счел картину полным провалом и впал в депрессию, не вполне излеченную даже «Серебряным львом». «Сладкую жизнь», феерическую фреску, из которой выросла половина кино шестидесятых, связывали с кризисом нарратива, сюжета, осмысленного законченного высказывания, – после «Восьми с половиной» эти упреки зазвучали крещендо. Никого – в том числе, кажется, самого Феллини, нашедшего финал после полутора лет мучительного разлада с собой и материалом, – не утешал тот факт, что в последнем танце вокруг фантастической и абсурдной декорации разбитая жизнь склеивается, мозаика складывается: сегодня получилось, завтра может не получиться. Мир разорван непоправимо. Всю вторую половину пути Феллини ностальгически вспоминал об утраченной гармонии – а где она была, эта гармония? В «Мошенниках», может быть, которых только ленивый не пнул все за ту же эклектику? Общим местом стало утверждение, что в семидесятые годы Феллини так и не создал ничего равного первым шедеврам, и я бы под ним охотно подписался, если бы первым его фильмом, который я увидел, не был «Казанова», демонстрировавшийся во Дворце молодежи по случаю гласности в 1986 году. Три дня подряд его показывали, и три дня подряд я на него ходил, и три раза постыдным образом утирал мокрые глаза в сцене, где карлики купают великаншу. Я не знаю лучшего фильма о душе Европы, о самой ее сущности, о туманных дорогах, по которым катят фургоны бродячих циркачей, о невероятном, никогда больше не повторявшемся сочетании утонченности и брутальности, жестокости и сантиментов – они отлично стыкуются и взаимно дополняются только в одном занятии, которому и предается Казанова, главный любовник Венеции. И оттого при всей механистичности, кукольности и условности секса в этой вполне бурлескной картине она говорит о любви – в том числе и физической – что-то несравненно более тонкое и важное, чем весь Пазолини, которого Нагин называл «осатанелым» по сравнению со «стыдливым» Федерико. Каково же было мое изумление, когда я узнал, что «Казанова»-то как раз самый кризисный фильм Феллини, который сам он полагал главной неудачей; любимый киновед назвал это кино самым явным провалом мастера, и я в священном ужасе вообразил, каково же должно быть остальное. Это остальное как раз не особо вдохновляет меня самого – скажем, «Ночи Кабирии» я остерегся бы называть вершиной по причине их откровенной простоватости, столь отчетливой сегодня даже в знаменитом финале; но тут уж, наверное, неправ я – каждый должен быть хоть раз неправ перед Феллини, ибо любить все его творчество, состоящее из непрерывных самоотрицаний, воля ваша, невозможно. Человек, снявший «Репетицию оркестра» – самый знаменитый и широко толкуемый фильм о кризисе искусства как такового и о невозможности спасти его иначе как

через железную самодисциплину, а то и прямое принуждение, – вряд ли может претендовать на звание гармоничного художника. Да вряд ли и дорожил бы им.

Скажу больше: я тут представил, как выглядел бы любой из сюжетов Феллини – радостного нашего Федерико! – в исполнении российских режиссеров. Не идеологизированных, нет, не советских – от тех худсоветы требовали «луча света», не то бы тоже изгалялись над зрителем как могли, – а от нынешних или хотя бы семидесятнических, когда уже вовсю сквозило в щели. Представьте себе, во что превратилась бы «Дорога» с полоумной Джельсоминой, «Сладкая жизнь» с утратившим смысл жизни гламурным журналистом («В движении», впрочем, уже снят), а про «Джинджер и Фред» с двумя престарелыми танцорами я уж не говорю. В лучшем случае это была бы Кира Муратова – как в «Мелодии для шарманки», вышибающая из зрителя слезу кованными сапогами, – а в худшем – Балабанов, едва ли не самый талантливый режиссер сегодняшней России, который, однако, каждым своим фильмом словно мстит зрителю: меня все это мучает, так пусть и тебя доест!

И знаете, какой вывод я из всего это делаю, дорогие сограждане и созрители? Что мы с вами, в сущности, глубоко благополучные люди. Даже слишком благополучные, если всмотреться. Потому что для нас с вами сюжеты Феллини – нечто из ряда вон выходящее, а кризис – что-то исключительное. А для него это – нормальное состояние жизни, и более того – повод воспринимать ее как подарок. Кризис – слава Богу, значит, она развивается и продолжается, значит, не зажирели! И в этом смысле сегодня он безусловно самый востребованный и насущный режиссер – нужней, чем трагический Антониони, в паре с которым они так и воспринимаются многими, как Мандельштам с Пастернаком. Считается, что люди нервные и желчные любят «Ночь», «Крик» или «Забриски поинт», а толстые жизнелюбыв с образцовым душевным здоровьем – «Кабирию» или «Дольче Биту»; но если бы ледяные герои Антониони знали хоть малую толику того отчаяния, той бешеной неврастении, которая в каждом кадре трясет Федерико и его любимцев! К нему образцово приложимо то, что Борхес сказал о Честертоне, тоже якобы жизнерадостном (рискну даже сказать, что Честертон это касается в куда меньшей степени): весь его оптимизм – ширма, которой автор заслоняется от непрерывного ужаса, от экзистенциальной дрожи, от врожденного ощущения дисгармонии! Все это – зыблущийся покров травы над болотом. И это – норма жизни. И это – подарок, повод улыбнуться, как улыбается блаженная Кабирия или придурковатая Джельсомина. Или небывалая, никогда не встречающаяся в жизни девочка с побережья из «Сладкой жизни».

Можно представить себе, какое смешное, страшное и вопиюще неправильное кино снял бы он про нынешний кризис, столько раз им предсказанный, да, в сущности, и непрекращавшийся. Можно представить, как бы его разругали за очередной отход от себя и предательство всех законов жанра. И опять все сказали бы, что Феллини кончился, и опять это было бы правдой, потому что художнику важно не абстрактное совершенство, а рост.

По обыкновению, проверить эти соображения я решил в разговоре с любимым собеседником, культурологом Андреем Шемякиным, известным в кинособобществе способностью стремительно сгенерировать концепцию, из которой потом можно сделать диссертацию. Шем, сказал я, почему всякий ремейк фильма Феллини на любой другой почве обернулся бы трагедией? Ведь даже «Титаник» – тут-то влияния «Корабля» никто не отрицает – о том, как он тонет, тогда как у Феллини он все-таки плывет?!

– Очень просто, – немедленно отозвался Шемякин. – Это потому, что Феллини живет и работает в мире постапокалиптическом, где жизнь ежедневно воспринимается как чудо. А мы живем в мире отсроченного апокалипсиса, который всегда где-то впереди.

Золотые слова, братцы. Апокалипсис происходит ежедневно, и улыбка Феллини восходит именно над ним. У нас кризис, и значит, мы живые. Это вызов, смысл, норма, повод для высказывания, идеальная декорация для любви. Наша жизнь сладка. Наш корабль плывет.

27 января. Умер Д.Д. Сэлинджер (2010) Встретимся на углу, или Последний русский классик

1

Сэлинджер был последний русский классик. «Русский классик» – не столько национальная и хронологическая примета, не принадлежность к эпохе великих тысяча восемьсот шестидесятников, но психологический тип. Сэлинджер мог раздражать сколь угодно сильно, но он был из того теста, из которого делаются гении. Одна из примет этого типа – приступ глубокой депрессии по достижении потолка своих эстетических возможностей. Потолок может быть кажущийся – за ним еще один, – но для продолжения литературы, а по большому счету и жизни (потому что без литературы какая жизнь?) нужен резкий скачок в сторону. Тогда создается новое этическое учение, производится алогичная с виду поездка на Сахалин, случается уход в революцию; все это время тиранятся домашние. Многие пытаются оправдать уход в новую религию и сопутствующее ему домашнее тиранство гипотетической гениальностью, но сначала надо написать «Анну Каренину» или хоть «Выше стропила, плотники».

Почему происходит этот уход – можно спорить: одни скажут, что это точное (гениям вообще всегда присуща точность самооценки, по крайней мере в эстетическом плане) осознание исчерпанности, переход на новое пастбище, охота за впечатлениями. Есть мнение – не разделяю его, но понимаю, – что Лимонов создал партию не для борьбы за свободу и тем более власть, а для написания «Книги воды» или «Анатомии героя», книг, не уступающих ранним шедеврам, а то и превосходящих их. Очень возможно, что и поздняя деятельность Мисимы была той же природы. Толстой без опыта «Азбуки» и без участия в переписи не написал бы «Отца Сергия», лучше которого в русской литературе так до сих пор и нет ничего. Есть и другая версия – что по достижении в литературе определенного уровня, после которого иерархия уже неважна, а есть только категория «величие», писателю становится невыносима реальность, с которой он раньше мог мириться: теперь, ощутив всевластие над героями, он хочет подкорректировать и жизнь. Как правило, историческая реальность оказывается неподатливее виртуальной, и в общественной деятельности ни один сколько-нибудь серьезный литератор на моей памяти еще не достиг результата, хоть отдаленно сопоставимого с его художественными открытиями; но с другой стороны – скудный пейзаж русской общественной жизни без толстовства со всеми его смешными крайностями был бы бедней, а чем была бы современная политика без НБП – даже представить скучно. Максимум того, что удастся писателю, – объединение сравнительно небольшой группы единомышленников в организацию, которая ни на что особо не влияет, но планку неконформизма задает. Люди с общественным темпераментом создают нечто вроде секты или партии, интроверты ставят рискованные эксперименты над собой – вроде упомянутого сахалинского путешествия; натуры универсальные делают сначала одно, а потом другое – вроде Толстого, который в конце концов ушел от всего, в том числе и от толстовства. Сэлинджер, конечно, никакого движения не создал – но для формирования поколения хиппи, думается, сделал больше, чем все битники вместе взятые.

Есть и третья версия, объясняющая, почему этот тип классика особенно распространен в России, а в мире скорей экзотичен. В какой-то момент – обычно как раз на пике творческих способностей – художнику становится стыдно жить прежней жизнью (полной, в частности, бытовых и политических компромиссов). Именно русская реальность с особенной силой отталкивает максималиста. Он хочет соответствовать высоте собственного этического учения, а это можно делать по-разному. Тот же Лимонов, в чьих книгах всегда проповедовались муже-

ство и последовательность, с неотвратимой логичностью прошел путь от нервного, нежного, ироничного авангардиста до железного солдата, испытывающего себя все новыми вызовами. Подумать страшно, что два лучших его текста – «Дневник неудачника» и «Смерть старухи» – написаны одним человеком; но потому-то и страшно, что внутренняя логика этого пути очевидна, просчитываема. Сэлинджер весьма рано осознал, что жизнь преуспевающего, экранизируемого, интервьюируемого американского прозаика несовместима с этикой «Саги о Глассах», потому что это этика в какой-то степени самурайская, что и доказывается самоубийством Симора, – и не бросил писать, но перестал печататься. Это жест, типологически сопоставимый с уходом Толстого, с дальневосточным подвижничеством Чехова, самоубийством Маяковского, а в каком-то смысле – и с дуэлью Пушкина, ибо Первый Национальный Поэт не может позволить себе попадать в двусмысленные ситуации и должен разрушать их хотя бы ценой жизни.

Результат такого затворничества, рывка в сторону и вверх, – вещь спорная.

У Чехова, в день 150-летия которого я все это пишу есть сравнительно малоизвестный рассказ 1888 года «Пари». Он, однако, был в детстве прочитан Грином, оказал на него решающее влияние и дошел до нас, так сказать, в гриновской адаптации, ибо стал для него навязчивой идеей: наиболее яркие его версии – превосходный рассказ «Вокруг света» и посредственная «Зеленая лампа». Внешний рисунок фабулы везде один: безумно богатый банкир заключает жестокое пари с нищим студентом, а когда подходит срок платить, банкир разоряется. У Чехова гости заспорили о том, что гуманнее – пожизненное заключение или смертная казнь. Двадцатипятилетний юрист изъявляет готовность за два миллиона просидеть в заключении хоть пятнадцать лет. Заключается пари. Условия заключения: острота соблазна именно в том, что можно в любую минуту капитулировать – и тогда выйдешь на волю, но останешься нищим. Выходить из комнаты нельзя; в комнату можно заказать вино и табак, любые книги в любых количествах – по первому требованию. Чехов тонко понимает эволюцию затворника: в первый год он начисто отказывается от вина, потому что оно разжигает желания, а в его положении от желаний один вред. В третий, напротив, вина требует – потому что начинает изучать богословие, а тут вино отнюдь не помеха и вообще экстатические состояния только на пользу. Узник осваивает языки, естественные науки, всемирную историю – а банкир все это время постепенно разоряется и, наконец, за сутки до выплаты, понимает, что двух миллионов у него нет, хоть застрелись. Стреляться он не намерен, банкиры делают это нечасто, – проще уж покончить с узником, но узник ровно за пять часов до срока сбежал из заключения через окно, на что всегда имел право. Иссохший, обросший седыми кудрями сорокалетний старик оставил записку: он постиг такое и продвинулся так далеко, что презирает и пари, и его условия, и два миллиона – не для того, в самом деле, он обрек себя на столь жестокий духовный путь, чтобы теперь взять у какого-то дурака какие-то деньги.

Смерть Сэлинджера – прыжок из окна. А вот до чего он додумался и доработался в своем уединении – мы скоро узнаем, поскольку из мемуаров его дочери известно, что к середине семидесятых у него были три законченных романа и два в работе. На некоторых папках с рукописями – авторское распоряжение «Печатать после моей смерти», другие он надеялся доработать либо завещал доработку редакторам. В любом случае речи о посмертном уничтожении архива вроде бы не было. Ясен Засурский, который читал у нас на журфаке зарубежку и давно дружит со многими американскими издателями, рассказывал со слов одного такого издателя, что Сэлинджер в начале семидесятых прислал ему рукопись и попросил совета. Издатель прочел книгу и честно посоветовал автору «остаться легендой». На вопрос, что же, по его мнению, Сэлинджер все-таки пишет, Засурский тогда ответил с обычной своей точностью: это либо гениально, либо очень плохо, но ему это в любом случае уже неважно. Весьма вероятно, что перед нами окажется нечто вроде леоновской «Пирамиды», которую он в затворничестве ваял пятьдесят лет и которую одни считают вершиной мировой литературы, а другие –

бредовой старческой графоманией. Лично я не исключаю, что подтвердится самая экзотическая версия о том, что Сэлинджер на самом деле стал печататься под псевдонимом Пинчон, тоже ведь затворник, а способность к чудесным превращениям у него есть – много ли общего между «Эсме» и «Френни»? Кое-что есть, но ведь при желании и связь между «Ловцом» и «V» выявить нетрудно – было бы желание. Прочесть то, что написал Сэлинджер в затворничестве, жутко хочется, хотя шансов на получение шедевра, по-моему, почти нет: скорее всего – судя по эволюции от «Девяти рассказов» до «Хэпворта» – это будет более трактат, нежели проза. И о чем ему было писать прозу? Он ведь в последние пятьдесят лет в собственном смысле не жил, людей не видел, имел дело с образами и абстракциями. В каком-то смысле мне даже хотелось, чтобы это оказались тяжеловесные многостраничные трактаты, ничего не говорящие даже посвященным, – чтобы стало очевидней, насколько губителен был путь, на котором стоял Сэлинджер, путь отрицания мира, поисков абсолютного совершенства, путь нарастающего отвращения к людям и уверенности в собственной исключительной миссии, путь жестокой сентиментальности и бескомпромиссности, путь Холдена Колфилда и Фрэнни Гласс; но сколь бы несимпатичен был этот путь и трагична эволюция автора, нельзя не признать, что автор «Ловца», и в особенности «Стропил», был все-таки великим писателем, согласен ты с ним или нет; писателем совершенно исключительной силы. У меня другие любимцы – Трумен Капоте, скажем, или Фолкнер; а вот Фланнери О'Коннор я, допустим, ненавижу почти личной ненавистью, но у меня хватает ума признавать ее величие как литературное, так и душевное. Сэлинджер – опасный соблазн, но он же – и великий целитель. А о ком из классиков, в особенности русских, нельзя сказать подобного? Мало ли кто, начитавшись Толстого, ушел опрощаться, а начитавшись Достоевского – сбежал в монастырь? Разве что Чехов никого не увлек на Сахалин, и то сомневаюсь.

Русский классик – тот, кто, по блестящему определению Сусанны Георгиевской, «дает не от слабости, а от силы». И с ума он сходит не от слабости, а от силы, и художественный дар у него в руках – лопата в руках сумасшедшего. Иногда он ею копает свой сад, а иногда лупит по голове. Русский классик может звать не туда, учить не тому, вырождаться из бытописателя в учителя, проповедника, зануду, но когда вы читаете «For Esme – with love and squalor» или эпизод, в котором Холден катает Фиби на карусели, вы плачете, даже отлично понимая, какими грубыми приемами вышибают из вас слезу. Думаю, что человек, написавший упомянутые «Rise high the roofbeams» или «Uncle Wiggily in Connecticut», и не мог кончить иначе: сила страдания и сострадания, стыда и умиления в этих вещах такова, что с жизнью в самом деле почти несовместима. Но такое уж это существо – русский классик: либо писать, либо жить.

Я любил и ненавидел Сэлинджера, как мало кого на свете. Девяносто девять процентов живых или мертвых писателей не вызывали у меня и малой толики подобных чувств. И если вдруг окажется, что одинокий, трагический и невыносимый для окружающих путь привел его в конце концов к созданию бессмертных шедевров, – я огорчусь и обрадуюсь так сильно, как давно уже не радовался и не огорчался ничему в мировой словесности. Ибо это будет встреча с триумфом или провалом такого масштаба, каких теперь уже нет и долго не будет. Авось мы встретимся с ним хоть в смерти, что он тоже предсказал, – да где же еще и бывают настоящие встречи?

– What did one wall say to another wall? Meet you at the corner!¹

2

Говорить о том, что написал Сэлинджер, – странно: об этих двух томах, включающих даже его раннюю, забракованную автором прозу, написано уже двести двадцать два, кабы не

¹ Что сказала одна стена другой? Встретимся на углу! (англ.)

больше. Гораздо интересней проанализировать то, что он не написал. Или, точнее, почему он так собою распорядился. Тут есть одна из самых странных закономерностей писательской судьбы, одна из кар, от которой каждый литератор желал бы изобрести заклятье, но – не получается. Молчание может поразить всякого, и чаще всего на ровном месте.

Писатели, как ни странно, умолкают редко. Видимо, с этого ремесла так же трудно соскочить, как с иглы. Оно заманчиво и привязчиво. Проблема большинства литераторов как раз противоположная: они не умеют замолчать вовремя и продолжают выдавать на-гора книгу за книгой, повторяя то себя, то других, что еще хуже.

Замолчавших и сколько-то значимых писателей в мире – единицы. Надо обладать особым душевным устройством, чтобы в некий момент суметь отказаться от словесности и либо перевести ее в более высокий регистр (например, заняться проповедничеством), либо замолчать вовсе, поняв, что мысль изреченная есть ложь. Чаще всего, впрочем, с писателем происходит самая обидная ситуация: субъективно ему кажется, что он достиг столь высоких вершин, что суетная литературная жизнь и читательские запросы с них уже не видны. Он с Богом беседует, а эта беседа не требует слов. На деле этим наивным самогипнозом (иногда вполне искренним) маскируется обычная утрата дара или критическое его ослабление: так иногда тяжелораненому представляется, что он в раю, а замерзающему – что он в тепле. Вероятно, организм насобачивается утешать себя и ловко выдает творческое бесплодие за гениальность особого рода. Подозреваю, что в режиссуре нечто подобное случилось с Гротовским.

Припомним наиболее известные случаи литературного молчания, внезапного (по крайней мере внешне) и полного отказа от творчества, маскируемого иногда разговорами о долгой и тайной работе над неведомым шедевром, а иногда – филиппиками в адрес публики, литературной ситуации и других внешних причин, не дающих работать.

Артур Рембо (1854–1891): после 1874 года – ни слова. Жил в Африке, торговал, славился жестокостью и прижимистостью: характерец вообще был не подарок, но литература позволяла хоть как-то канализировать, отводить в другое русло невыносимые человеческие черты, мании и фобии. Оставив литературу, сделался законченным монстром.

Джером Дэвид Сэлинджер (1919–2010): случай, кажется, самый вопиющий. В возрасте сорока шести лет, после десяти лет затворничества, перестал публиковать новые тексты. Последний опубликованный в 1965 году фрагмент «Хэпворт 16, 1924» поражает психологической недостоверностью, многословием, зацикленностью – полным падением дара; по слухам (сообщено Ясеном Засурским, знающим это от дружественного американского издателя), в восьмидесятые годы Сэлинджер собирался напечатать роман, но литагент отсоветовал ему это делать, дабы в неприкосновенности сохранить легенду об удалившемся гении.

Михаил Шолохов (1905–1984): с 1961 года не опубликовал ни одного художественного текста, хотя интенсивно выступал в печати, добиваясь, в частности, максимально жестокой расправы над Синявским и Даниэлем. При этом утверждал, что вовсю работает над первой и третьей частями романа «Они сражались за Родину». По слухам, в семидесятые уничтожил чемодан рукописей. В архиве не осталось ни одного свежего текста.

Исаак Бабель (1894–1940): после публикации в «Новом мире» рассказов из книги о коллективизации «Великая криница» не печатал ничего, кроме пьесы «Мария» (1935). В последний год закончил сценарий «Старая площадь, 4». Рассказывал, что работает над книгой рассказов и романом (по слухам, о чекистах), но все рукописи после ареста пропали. Были ли в действительности роман и новая книга рассказов – неизвестно.

Мария Шкапская (1891–1952): поэт с явными задатками гения, после 1927 года не опубликовала ни одной поэтической строчки, занималась производственной журналистикой и собаководством.

Елизавета Васильева, более известная как Черубина де Габриак (1887–1928): с 1911 по 1915 год не пишет ничего, с 1915-го по 1927-й – очень мало, в 1927-м создает последний цикл стихов «Домик под грушевым деревом». Не печатается.

Александр Блок (1880–1921): после 1916 года фактически замолкает как поэт, прервав паузу в 1918-м ради «Двенадцати» и «Скифов». Одной из причин предсмертной болезни называет то, что «все звуки прекратились».

Саша Соколов (р. 1943): после «Палисандрии» публикует лишь разрозненные тексты – эссе («Тревожная куколка»), стихотворения в прозе («Рассуждение»), сообщает о работе над большими текстами, которые то ли погибли, то ли намеренно утаиваются автором от читателя.

Марк Леви (1898–1973) после «Романа с кокаином» и рассказа «Проклятый народ», опубликованных в эмиграции, ни разу не возвращался к художественному творчеству и вел в Ереване тихую жизнь преподавателя иностранных языков.

Борис Слуцкий (1919–1986): после смерти жены в 1977 году замолкает и не пишет ни строчки, переживая глубокую клиническую депрессию, хотя сохраняет полную ясность сознания.

Михаил Зощенко (1894(5)—1958) после 1947 года зарабатывает исключительно переводами, в пятидесятых публикует несколько фельетонов, в 1948-м – цикл «партизанских рассказов», но за последние десять лет жизни не пишет ни одного нового рассказа.

Все эти случаи внезапных писательских умолканий и бегств можно разбить на три группы. Первый случай: явное иссякание дара, творческий тупик, в который упирается автор (иногда – не без влияния *mania religiosa*, как в случае Гоголя, хотя трудно сказать, что тут первично: фанатизм ли отсекает писательскую способность к объективному и многоцветному восприятию действительности, сам ли автор ищет в религии утешения в творческом кризисе). Часто так происходит, когда автор исчерпывает жилу, которую разрабатывал, и не может переключиться на новую тему или манеру. Это – случай наиболее тяжелый: его не спишешь на общественные проблемы. Эпоха не виновата. То ли дар оказался мелок, то ли психические возможности недостаточны.

Случай второй: виновата как раз эпоха. Автор замолкает не только потому, что чувствует невозможность или прямую опасность публикации лучших текстов (иногда в этих случаях он начинает писать в стол, но тогда хоть некоторые современники знают о сокрытых шедеврах), но потому, что не во всякое время можно сочинять стихи и даже прозу. «А просто мнепеть не хочется под звон тюремных ключей». Одни – как Блок – с особенной остротой чувствуют перелом в эпохе, другие – как большинство прозаиков девяностых – подспудно ощущают, что литература (не только их собственная, но и вообще любая) никому больше не нужна. Чаще всего это приводит к долгому творческому молчанию и неизбежной депрессии, но из этого состояния можно по крайней мере вернуться. Скажем, Юрий Вяземский – первоклассный дебютант восьмидесятых, только что выпустивший книгу тогдашней своей прозы и продемонстрировавший действительно редкий уровень при всем молодом радикализме и явных сюжетных натяжках, – вернулся к художественной литературе лишь через двадцать лет. В чем тут было дело – сказать трудно, сам Вяземский объясняет это необходимостью пройти серьезную научную школу и сформулировать сначала собственное мировоззрение, а потом писать; но думаю, что автору его масштаба попросту требовалась среда, воздух. Сейчас он почувствовал, что слово опять что-то весит, и стал писать огромный евангельский цикл, начатый «Сладкими весенними баккуротами». В каком-то смысле та же история произошла с Александром Тереховым – его возвращение в литературу совпало с усиливающимся ощущением застоя и даже гнета, но именно в этих условиях литература опять нужна и значима.

Но есть и третий случай, наиболее интересный. Автор начинает разрабатывать некую тему – но не может ее завершить, пока она не завершится в реальности; пытается предсказать, как повернется жизнь, – но жизнь непредсказуема. Думаю, в основе своей случай Гоголя

именно такой: писать он вроде бы не перестал, но художество как таковое прекратилось, поскольку тема, на которую он замахнулся, не получила еще подлинного развития. Помещицья, она же усадебная проза расцвела двадцать лет спустя. Пришли те новые люди, при которых конфликт отцов и детей обозначился внятно. Даже Обломов, которого Гоголь уже вполне внятно обрисовал в Тентетникове, немыслим без Штольца – а Штольцем в сороковые еще не пахло. Пелевин, да простится мне упоминание современного автора в одном ряду с классиком (но не сомневаюсь, что в этом ряду он и будет стоять), сформулировал однажды, во время своего пятилетнего молчания: «Для писателя не писать так же важно, как и писать». И новые вещи Пелевина смогли появиться только после того, как завершился очередной этап местной истории: в самом деле, по самой природе своего дарования Пелевин лучше всего разделяется с отжившим, а когда пишет о том, что рядом, – получается фельетонно и каламбурно. В ближайшие несколько лет мы прочтем шедевр, сопоставимый с «Чапаевым и Пустотой».

Отдельный случай – рано наступившее молчание великих советских литераторов двадцатых годов: иссякание и явная компрометация «советского проекта» привели к тому, что честный писатель отстаивать его в прозе больше не мог, и одни стали сочинять нечто много-томно-историческое, о родной революции (как Федин), а другие попытались перейти на качественно иной уровень, но удалось это, кажется, одному Леонову в «Пирамиде» да Всеволоду Иванову в поздней фантастике. Шолохов в «Тихом Доне» (уверен, что эпопея принадлежит его перу) сам предсказал свое молчание: что добавить к этой безвыходно мрачной книге, где о Гражданской войне и о будущем расколотого народа сказано все? Почти никто из советских классиков не смог преодолеть слом эпохи: самый наглядный случай – Николай Тихонов. Он продолжал писать и в сороковые, и в пятидесятые, в основном привозил стихи из зарубежных путешествий, но это было зрелище поучительное и трагическое, не приведи Господи. В последние годы жизни он влюбился и написал огромный лирический цикл – жуткий, похожий на приплясывающего старца: есть вещи, которые не возвращаются.

Что делать замолчавшему писателю, который не хочет повторять себя, а для нового рывка не накопил сил? Хемингуэй в этой ситуации предпочел самоубийство (которое, впрочем, планировал давно – наследственный этот соблазн витал над ним с детства), но это, сами понимаете, не лучший выход. Другие начинают экспериментировать с наркотиками – не будем называть имен, ибо таких ситуаций полно в текущей реальности, – но это, в сущности, лишь растянутое самоуничтожение. Есть лишь один вариант, о котором Александр Житинский рассказал в «Потерянном доме» – романе, после которого сам замолчал на двадцать лет, прерывая эту паузу лишь «Записками рок-дилетанта»: надо превратиться. Начать и прожить совершенно новую жизнь, набраться нового опыта, фактически уничтожив старый: так чудесно переродился Трифонов после «Студентов», а потом – еще раз – после «Утоления жажды», но не у всякого есть такой потенциал. Безоглядность этого перерождения – в удавшихся, состоявшихся вариантах – поражает, и Ромен Гари не просто так стал Эмилем Ажаром (многие думают, что ему просто хотелось вторую Гонкуровскую, – как же!). Есть основания предполагать, что и Сэлинджер не бросил писать, а продолжил литературную карьеру под именем Томаса Пинчона; как хотите, в этой версии что-то есть. Во всяком случае, не удивлюсь.

Почему-то во все времена писателю казалось чем-то позорным замолчать и покинуть литературу – хотя иногда оставаться в ней гораздо позорней; просто мы понимаем, что это очень хорошая, единственно значимая вещь, и потому уходить из нее – значит неизбежно спускаться ступенькой ниже. Однако многие при этом упускают из виду, что есть высшая форма существования в литературе – молчание. Оно больше любого текста, и сэлинджеровская репутация гения в огромной степени держится именно на этом молчании, а не на его ранних и, что греха таить, довольно ходульных на нынешний вкус текстах. Примерно таков же миф о Харпер Ли, дай Бог ей здоровья (хотя в Штатах многие полагают, что «Убить пересмешника» написал ее друг Капоте, там даже имеется зашифрованный автопортрет в виде Дилла). Если

писатель не может больше писать, он может действовать по схеме, описанной Александром Архангельским применительно к Бабелю: «Сперва он оглушил нас Криком, теперь талантливо молчит». Есть эпохи, когда молчание – золото; и высшее мастерство писателя заключается в том, чтобы иссякание собственных сил или усталость от самого процесса (первый случай) выдать за второй или третий – нежелание участвовать в измельчавшем литературном процессе или соответствовать исподличавшейся эпохе.

Тогда молчание может стать великим жанром. В этом жанре успешней многих творит сегодня, например, Саша Соколов – и сильно подозреваю, что выход из этого состояния значительно повредит мифу. В конце концов, неписание – высшая форма литературы: на фоне этого все пишущие как-то особенно мелочны и суетливы. Так что из великого кризиса можно извлечь великую славу – было бы умение, но на то вы, господа, и писатели.

29 января. Родился А.П. Чехов (1860) Два Чехова

Чехов-1

Чехов жил в исключительно смешное время. В том, что он писал смешные рассказы, нет ничего удивительного. Гомерически смешны были все: студенты, проститутки, либералы, министры, земские деятели, невинные девушки, дачники, учителя, священники, интеллигенты, крестьяне, судьи, злоумышленники. Так забавно бывает только в годы большого общественного отчаяния, после очередного общенародного облома, широкомасштабного крушения надежд и возвращения в прежнюю колею. К таким временам идеально применимы слова Мандельштама: «Зачем шутить? И без того все смешно». В такие времена на вопрос: «Кого вы больше любите – греков или турок?» – естественно отвечать: «Я люблю мармелад». Именно так и ответил Чехов, по воспоминаниям Горького, на вопрос ялтинской обывательницы.

Это было невыносимо пошлое время. На вопрос, что такое пошлость, ни один русский литератор еще не дал вразумительного ответа. Предложенный Набоковым английский аналог *posh lust* – жажда блеску, шику – остроумен, нет слов, но не исчерпывает проблемы. Мы ее сейчас тоже не исчерпаем, но попробуем. Пошлость – все, что человек делает ради самоуважения или чужого восхищения, все, что делается для соответствия образцу а не по внутреннему побуждению. Когда все цели иллюзорны, а методы скомпрометированы, человеку остается одна задача – самоутвердиться в собственных или чужих глазах. В такие эпохи омерзительной пошлостью веет от всего – любовного объяснения, интеллигентского служения народу и даже от самого этого народа, несколько кокетничающего собственной темнотой. Никто же не мешает мужику жить менее зверской и темной жизнью. Но он живет вот такой, какая описана у Чехова в «Мужиках» или у Толстого в мрачной до садизма драме «Власть тьмы».

Чехов никогда не острит. Если острит, то в молодости и неудачно. Юмор – не в каламбурах, которых нет, вообще не в словах, которые сплошь нейтральны, не в нарочито комических ситуациях, которые опять же отсутствуют. Чехов смотрит, как люди нечто изображают из себя. Вся жизнь в его так называемой юмористической прозе напоминает творчество семьи Туркиных из «Ионыча». Любовь – сплошь и рядом как в романе Веры Иосифовны, начинающемся словами «Мороз крепчал». Искусство – исключительно в духе Ивана Петровича: «Пава, изобрази!». А если у молодой и чистой девушки заведутся идеалы и жажда деятельности, они удивительно похожи на фортепьянную игру Котика: «Она упрямо ударяла все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются». Так же в «Доме с мезонином» строгая Лида будет диктовать крестьянской девочке про «кусочек сыру», и все ее служение народу в читательском сознании навеки соединится с этим кусочком сыру.

Вот вам тоже смешная история из другой пошлой эпохи. Однажды мы с друзьями в середине девяностых перепились и заспорили: есть у России будущее или нет? Разбудили культиролога, спавшего в салате, и задали этот же вопрос. Он беспомощно заморгал близорукими глазами и спросил: в онтологическом смысле или в гносеологическом?

Между тем вопрос задан совершенно справедливо. Так вот, чеховский юмор – онтологический. Он не в описаниях, не в авторской речи, не в традиционных комических приемах вообще: он в соотношении между тем, как люди живут, и тем, что они себе при этом представляют. В порядке иллюстрации приведем почти целиком крошечный, но очень показательный

рассказ Чехова «Сушая правда», который характеризует авторскую манеру (и самого автора) с исчерпывающей полнотой.

«Шесть коллежских регистраторов и один не имеющий чина сидели в пригородной роще и пьянствовали.

Пьянство было шумное, но печальное и грустное. Не видно было ни улыбок, ни радостных телодвижений; не слышно было ни смеха, ни веселого говора... Пахло чем-то похоронным...

Не далее как неделю тому назад коллежский регистратор Канифолев, явившись в присутствие в пьяном виде, поскользнулся на чем-то плевке, упал на стеклянный шкаф, разбил его и сам разбился. На другой же день после этого грехопадения он потерял две бумаги из дела № 2423. Мало этого... Он приходил в присутствие, имея в кармане порох и пистоны. Вообще же он ведет жизнь нетрезвую и буйную. Все было принято во внимание. Он слетел и теперь кушал прощальный обед.

– Вечная тебе память, Алеша! – говорили чиновники перед каждой рюмкой, обращаясь к Канифолеву. – Аминь тебе!

Канифолев, маленький человечек с длинным заплаканным лицом, после каждого подобного приветствия всхлипывал, стучал кулаком по столу и говорил:

– Все одно погибать!

И изгнанник с ожесточением выпивал свою рюмку, громко всхлипывал и лез лбызать своих приятелей.

– Меня прогнали! – говорил он, трагически мотая головой. – Прогнали за то, что я выпивохом! А не понимают того, что я пил с горя, с досады!

– С какого горя?

– А с такого, что я не мог ихней неправды видеть! Меня их неправда подлая за сердце ела! Видеть я не мог равнодушно всех их пакостей! Этого они не хотели понять... Ладно же! Я им покажу, где раки зимуют! Покажу я им! Пойду и прямо в глаза наплюю! Всю сушую правду им выскажу! Всю правду!

– Не выскажешь... Одно хвастовство только... Все мы мастера в пьяном виде глотку драть, а чуть что, так и хвост поджал... И ты такой...

– Ты думаешь, не выскажу? Ты думаешь? А-а-а... ты так думаешь... Ладно... Хорошо, посмотрим... Будь я трижды анафема... лопни... Подлецом меня в глаза обзови, плюнь тогда, ежели не выскажу!

Канифолев стукнул кулаком по столу и побагровел.

– Все одно погибать! Сейчас же пойду и выскажу! Сию минуту! Он тут недалеко с женой сидит! Пропадать так пропадать, шут возьми, а я им открою глаза! Все на чистую воду выведу! Узнают, что значит Алешка Канифолев!

Канифолев рванулся с места и, покачиваясь, побежал... Когда приятели протянули за ним руки, чтобы удержать его за фалды, он был уже далеко. А когда они надумали побегать за ним и удержать его, он стоял уже перед столом, за которым сидело начальство, и говорил:

– Я, вашество, ворвался к вам в дом без доклада, но все это я как честный человек, а потому извините... Я, вашество, выпивши, это верно, – говорил он, – но я в памяти-с! Что у трезвого на душе, то у пьяного на языке, и я вам всю сушую правду выскажу! Да-с, вашество! Довольно терпеть! Почему, например, у нас в канцелярии полы давно не крашены? Зачем вы позволяете бухгалтеру спать до одиннадцати часов? Отчего вы Митяеву позволяете брать на дом газеты из присутствия, а другим не позволяете? Все одно мне погибать, и я вам всю сушую...

И эту сушую правду говорил Канифолев с дрожью в голосе, со слезами на глазах, стуча кулаком по груди.

Начальство смотрело на него, выпуча глаза, и не понимало, в чем дело».

В гениальном этом рассказе содержится убийственный портрет русского социального реализма, который, стоя перед начальством, высказывает ему в глаза всю сущую правду о том, что в канцелярии полы не крашены. Начальство смотрит, выпуча глаза. В России нельзя сказать никакой правды, потому что изначальный порок неустрашим, а все остальное мелочь. Бывают, конечно, периоды прелестных самообольщений, когда все вдруг обретает смысл. Весьма символично, что Чехов умер накануне как раз такого времени, и не зря у него в прощальной пьесе прощаются со старой жизнью и приветствуют новую, но делают это беспомощная розовая барышня и вечный студент по кличке Облезлый Барин. А так называемый революционер Саша из «Невесты» – трактуемый советскими комментаторами как луч света в темном царстве – тычет в собеседника худыми длинными пальцами, и шутки у него несмешные, громоздкие, с расчетом на мораль. Что от него плохо пахнет, не сказано, но чувствуется. Зато про Чимши-Гималайского – сказано. Это тот самый, который говорит про человека с молоточком – должен, мол, около каждого счастливого стоять такой и бить по балде, чтобы не забывали о трагизме бытия. И от трубочки Чимши-Гималайского так отвратительно пахнет перегоревшим табаком, что уснуть рядом с ним нельзя – тоже, вероятно, чтобы не забывали люди про трагизм.

Фокус заключается в том, что никакого перелома между ранним и поздним Чеховым нет. Обычно рубежным считается 1891 год – беспричинная, необъяснимая, ускорившая его гибель поездка на Сахалин. (1 декабря 1890 года он вернулся в Одессу.) Однако и до и после поездки Чехов писал примерно одно и то же: разумеется, «Дуэль» масштабней и мастеровитей ранней новеллистики, но фабула ее так же пародийна, как и в этих рассказах о любви и измене, считавшихся юмористическими. «Скучная история» написана до всякого Сахалина, автору ее 29 лет; невыносимые, надрывные «Тоска» и «Ванька» – в 1886-м, страшнейший русский рассказ «Спать хочется» – в 1888-м. И потом – ужасную вещь скажу, но правда же, ничего не поделаешь: сюжеты поздних, самых жутких чеховских сочинений так же смешны, как издевательские фабулы ранних. Поздние повести – всего лишь ранние «пестрые рассказы», расписанные поподробней. А так... «Палата номер шесть» – врач сошел с ума и попал к собственным пациентам, обхохочешься. «Черный монах» – ученый вообразил себя гением и увидел летающего попа, который его в этом уверяет, «Будильник» с руками бы оторвал. «Чайку» и «Вишневый сад» сам автор честно назвал комедиями – и в самом деле, ежели бы беспощадно, по-чеховски холодно их пересказать, то коллизии этих пьес утомительны. Все смешны: стареющая Аркадина, влюбленная в беллетриста, провинциальная барышня, томящаяся по нему (правду сказать, пошлейшая), а уж какие пошлости пишет Костя Треплев, цитировать стыдно. Тригорин, кстати, тоже пишет пошлости, и не зря знаменитая фраза про горлышко разбитой бутылки – автоцитата. Чехов привык начинать с себя. Чуковский заметил как-то, что отвращение к себе и собственному творчеству – главный мотив его переписки; это так, и при чеховском взгляде на вещи – «раздевающим», лишаящем предметы и слова флера привычных ассоциаций, – собственная работа должна была ему представляться столь же абсурдной, как живопись Попрыгуны или Рябовского. Попрыгунья рисует плохо, а Рябовский – хорошо, и оба они пошлые дураки, стоящие друг друга. А хороший человек один, Дымов, и тот на самом деле скучнейший тип, поющий «Укажи мне такую обитель» и не могущий поставить на место собственную жену, гнусную бабенку. Врачу, исцелился сам. Чехов терпеть не мог медицину, а к коллегам хоть и относился с неизменным дружелюбием (как, кстати, и к братьям по писательскому цеху), но любил либо запереть врача в одной палате с пациентами, либо показать всю его беспомощность перед собственной болезнью. Все его умирающие врачи автопортретны – есть, правда, еще доктор Львов из «Иванова», этот даже слишком здоров, зато убивает пациентов, говоря им «сущую правду».

Все чеховские герои думают, что любят, страдают, борются за общественное благо, – а между тем они делают смешные и пошлые глупости, и ничего кроме. Это в равной степени касается героя смешного рассказа «С женой поссорился» и серьезной новеллы «Володя

большой и Володя маленький». Смешно любить, ссориться, ревновать, служить народу – и быть народом. «Злоумышленник», скажем, – как раз про народ, не дотягивающий даже до того, чтобы быть полноценно преступным. Смешно про все это писать. Жить смешно, умирать еще смешнее. Ведь прекрасный экзекутор Червяков умер по-настоящему, умер потому, что обчихал в театре лысину вышестоящего лица. Так и называется: «Смерть чиновника». История, между прочим, почти буквально пародирует историю другого чиновника, Башмачкина, тоже умершего после начальственного ора. Не хватает чеховскому рассказу гоголевского финала, в котором бы гигантское привидение Червякова насмерть обчихивало тайных советников, топило бы их в соплях... но потому его и не может быть, что Акакий Акакиевич в таком финале величественен. А Червяков и есть Червяков, и никакого воскресения. Как может быть бессмертной душа Тонкого, который встретился с Толстым и рассказывает ему про свою жену Луизу, лютеранку некоторым образом, и сына Нафанаила? Где там вообще бессмертная душа? Гораздо больше души, нежели в иных персонажей, у Чехова вложено в еду: вот где пир – «Сирена»! Поросенок с хреном, рюмочки три запеканочки! И когда ему жаловались на бессмысленность жизни – он, холодно глядя из-под знаменитого пенсне, ледяным своим басом советовал поехать к Тестову да поесть селянки. И это хороший совет хорошего врача.

Просто ранний Чехов был молодой, здоровый и над всем смеялся.

Я иногда думаю, что было в Чехове нечто сверхчеловеческое – не зря жил он и работал одновременно с Ницше. О том, что XX век понимал сверхчеловечность ложно, написано более чем достаточно, но то, что предыдущий век обозначил некий предел в развитии человеческой природы и заставил ожидать эволюционного скачка – думаю, очевидно даже для тех, кто читал прозу и философию этого века самым поверхностным образом. Первый блин получился, разумеется, комом, но Чехов был из тех, кто обозначал предел, и обозначил его с предельной внятностью. С него началась литература абсурда, которая, в сущности, как раз и есть взгляд на человека со сверхчеловеческой точки зрения: «Жизнь насекомых», как называется роман одного из самых талантливых и прямых последователей Чехова.

Думается, именно поэтому абсурдисты читали в Чехове родоначальника², и немудрено, что самые глубокие слова о чеховском мировоззрении – без упоминания Чехова, естественно, ибо в предлагаемом отрывке автор занят самоанализом, – сказал Хармс в дневниковой записи от 31 октября 1937 года:

«Геройство, пафос, удаль, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт – ненавистные для меня слова и чувства.

Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех».

Это почти стихи. И это именно о Чехове. Все перечисленное – от гигиеничности до морали – проходит по разряду пошлости, потому что сводится к следованию установленным образцам. Сейчас опять скажем ужасную вещь, но ничего особенно нового в ней нет – иное дело, что ею можно неправильно воспользоваться, но у нас ведь тут все свои. Вся так называемая мораль – как раз и есть свод правил и образцов, придуманных для самоуважения либо для борьбы за чужое уважение. Мораль у Чехова – это доктор Львов. Самовлюбленный, прямой, как палка, и отвратительно бесчеловечный тип. Мораль придумана для тех, у кого нет внутреннего самоограничителя, а у Чехова он есть. Кажется, само слово «мораль» было ему ненавистно, и потому единственное его сохранившееся стихотворение – пародия на басню. «Шли однажды через мостик жирные китайцы. Впереди их, задрав хвостик, поспешали зайцы. Вдруг китайцы закричали: «Стой, лови их! Ах-ах-ах!» Зайцы выше хвост задрали и попрыгались в

² О нем как о предтече абсурдистов см., например, работу В. Кошелева «Лег на диван и помер: Чехов и культура абсурда», а о том, как, собственно, это у Чехова делается, лучше других написал В. Гвоздей в книге «Секреты чеховского художественного текста».

кустах. Мораль сей басенки ясна: кто хочет зайцев кушать, тот ежедневно, встав от сна, папашу должен слушать».

Хармс тоже любил пародировать басни. И тоже издевался над моралью. «Читатель, вдумайся в эту басню, и тебе станет не по себе».

Герои чеховской юмористики – именно те, чье поведение регулируется моралью, то есть безнадежно плоские, смешные, часто жестокие люди. Они не понимают высшего, музыкального смысла жизни, а потому поступают в соответствии с идиотскими правилами. Кто заглянет под эту оболочку и поймет вдруг, что жизнь устроена нелинейно, не по правилам, – сходит с ума, как Громов, или гибнет, как Рагин. А до того, как с ним это случилось, он был пошлый человек, да и Громов тоже. Чехов не приемлет в Толстом именно морали, плоской и линейной, и обожает художественную иррациональность. Поэтому Толстой «Душечку» – и героиню – обожает, видя в ней идеальную женщину, а Чехов над ней жестоко издевается, почти без сострадания, и рассказ у него смешной, только смешной по-чеховски. Интересно, что в рассказе ее не жалко (или уж жалко только особо сентиментальным читательницам), а в фильме Сергея Колосова с Людмилой Касаткиной (1966) жалко, потому что там она живая, ее видно, она стареет на глазах – в общем, не совсем те получаются чувства, которые желательны были Чехову. В «Вишневом саде» по строгому счету автора трогает один персонаж – Шарлотта, все остальные изъясняются более или менее законченными штампами (в том числе и автопортрет – Лопехин; глубокую внутреннюю линию в Лопехине сравнительно недавно проследил Минкин в очерке «Нежная душа», писали об этом и другие). Все отсюда, а Шарлотта не отсюда. «Мой ребеночек, бай, бай... Замолчи, мой хороший, мой милый мальчик. Мне тебя так жалко! *(бросает узел на место)*».

Отсюда и аморализм – в мягкой формулировке имморализм, внеморальность Чехова, которой не чувствует в нем только безнадежно глухой читатель. Корни этого аморализма, разумеется, не в том, что автор желает позволить себе больше, нежели предписывают ему общепринятые нормы, а в том, что чувствует относительность, искусственность этих норм, в том, что жизнь его управляется более сложными законами. Чеховский положительный герой – существо крайне редкое, трудно говорить о том, кто же на самом деле авторский любимец. Пожалуй, Гуров в «Даме с собачкой» да художник-повествователь в «Доме с мезонином», а самый любимый, интимный, – Дьякон в «Дуэли», наиболее яркий выразитель чеховского религиозного чувства, соединенного с эстетическим (а может, и тождественного ему).

По большому счету вся абсурдистская проза Чехова – та, что говорит о пошлости, – могла бы проходить по разряду юмористической, включая «Три года», «Мою жизнь», «Рассказ неизвестного человека», «В овраге» и «Учителя словесности», не говоря уж про «Человека в футляре», «Ионыча», «Крыжовник», «Случай из практики», «Ариадну», «Тину»... Разнородность их кажущаяся, пестрота – другое дело, он и сборник назвал «Пестрые рассказы», и Набоков позднее сформулировал то же ощущение: «Мир снова томит меня пестрой своей пустотой». Инвентаризация мира – вот что такое чеховская юмористика, и в перечне этом равноправны все приметы мировой пошлости: «Весь земной шар с его пятью частями света, океанами, Кордильерами, газетами, компрачикосами, Парижем, кокотками обоих полов и всех возрастов, Северным полюсом, персидским порошком, театром Мошнина, мазью Иванова, Шестеркиным, обанкротившимися помещиками, одеколоном, крокодилами, Окрейцем и проч.» («Завещание старого, 1883 года»).

Но есть ведь другое. Есть ведь набоковские «нежность, талант и гордость», хармсовские «восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние», есть чеховская религиозность – осознание вещей куда более тонких и сильных, чем общепринятые нормы и растиражированные грезы. Есть чувство высшей осмысленности мира, недоступное произносителям максим, будь то фраза Чимши-Гималайского о молоточке или пресловутая пошлейшая сентенция о пролитом соусе, вложенная в «Доме с мезонином» в уста пошляка Белокурова. (На деле-то, в чехов-

ской иерархии ценностей, тот, кто пролил соус на скатерть, не сделал ничего особенного, тот, кто это заметил, – человек обычный, а тот, кто демонстративно НЕ заметил и спозиционировал себя как человек воспитанный, как раз и есть квинтэссенция духовной глухоты и самолюбования, то есть все той же пошлятины.) Но об этой высшей осмысленности говорит не «Палата номер шесть» и даже не «Черный монах», а немногие заветные вещи Чехова – «Архиерей», «Студент», «Дуэль», «Припадок», «Красавицы».

И эти вещи – которые ЗА бытом и ЗА моралью – серьезней всякого реализма.

Чехов-2

У Чехова есть рассказ «Красавицы», не слишком известный – как и большинство его заветных произведений; закономерность эта объясняется тем, что русская литература как раз насквозь идейна и моральна, а Чехова интересуют вещи более тонкие. Если Чехов к кому и близок, так это к раннему Толстому, которому так и не удалось вогнать свой буйный дар и не менее буйную душу в прокрустово ложе морали: в «Войне и мире» хорошо не тому, кто хороший, а тому, кто сильный и искренний. Грешная Наташа в системе ценностей «Войны и мира» лучше Сони, а Соня пустоцвет. «Анна Каренина» написана, пожалуй, лучше «Войны и мира», и своды там сведены точней, по авторской самооценке, а все-таки принцип «Мне отмщение, и аз воздам» в России не работает. В России недостаточно, а порой и просто вредно быть хорошим. Об этом – почти весь настоящий Чехов, но сначала о «Красавицах», рассказе странном, на первый взгляд даже и нечеховском. В нем совершенно нет фабулы, нет смешных и унижительных деталей, нет пошлых людей и вещей, зато есть то непознаваемое, о котором Чехов почти не проговаривается, но на которое постоянно намекает.

В рассказе этом два эпизода, два воспоминания о встречах с настоящей красотой, разной, кстати, – сначала классическая и почти грозная красота шестнадцатилетней армянки, потом неправильная, небрежная, порхающая красота русской девушки на станции; но оба раза герой испытывает одно чувство, слишком нам всем знакомое и описанное у Чехова вот так: «Не желания, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую, хотя и приятную, грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон. Почему-то мне было жаль и себя, и дедушки, и армянина, и самой армяночки, и было во мне такое чувство, как будто мы все четверо потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уж больше никогда не найдем».

Чехову – не только его лирическому герою, но автору – всех жаль и себя жаль: что-то потеряли и не найдем. И отсюда странное ощущение, которое владеет любым читателем Чехова – по крайней мере читателем, который хоть что-то слышит: почему, допустим, именно чеховская проза так утешает в депрессии? Елена Иваницкая когда-то первой сформулировала этот парадокс: Чехова считают мрачным, чуть ли не депрессивным, а ведь в депрессии вы схватитесь именно за него, он покажется вам утешительней почти всех современников и уж точно всех потомков. Чтобы читать Толстого, нужно и самому быть в «состоянии силы», Толстой нужен здоровому больной в его мире теряется, ему эти наслаждения так же недоступны, как гимнастика калеке. Достоевский не утешает, не лечит, а растравляет рану: ведь резонанс нашего несчастья с чужим почти никогда не исцеляет, а только усугубляет боль. И у нас все плохо, и у всех все страшно. Глупости, что можно кого-то утешить рассказом о чужих проблемах: это годится только для людей жестоких и завистливых, кого действительно утешает чужое горе. Утешает Чехов – но не потому, что жизнь его героев так уж похожа на нашу собственную. Он целителен именно потому, что каждая его строчка намекает на огромное и прекрасное пространство, открывающееся за жизнью: ведь и Лаптев, и Лаевский, и анонимный рассказчик из «Рассказа неизвестного человека», и Андрей из «Трех сестер», и Лидия из «Дома с мезонином» смешны, противны или жалки именно потому, что рядом есть незаметный, но мощный источник света. Мы все время сравниваем их с чем-то, чего почти не видим, но что постоянно

рядом; собственно, только этот источник и подсвечивает всю картину. Как Чехов это делает, с помощью какой незаметной оценочной лексики устанавливает посреди рассказа эту незримую шкалу – вопрос особый, в этом и тонкость мастерства, хотя иной раз деталь у него торчит и кричит: «Я деталь, я деталь!» В лучших, однако, образцах все сделано ювелирно, и, погружаясь в душный мир «Анны на шее» или даже «Каштанки», мы ощущаем эту духоту лишь по контрасту с бесконечным, безграничным пространством, постоянно напоминающим о себе. Так в приморском городе за домами чувствуется море – и все поверяет своим величием. Может быть, источник этой манеры в том, что Чехов вырос в приморском городе: Таганрог на море стоит, а по соседству с морем совсем иначе смотрится вывеска на отцовской лавке «Мыло и другие колониальные товары».

Пространство – вообще ключевая чеховская тема, и если есть термин «агорафилия» – любовь к открытому пространству, к большому, разомкнутому миру, – то ему это свойство присуще в высочайшей степени, как никому другому. Об этом «Степь» – не просто поэтичнейшее, но счастливейшее из его творений: как хорошо там, где нет стен! И в метафорах его, в самых абстрактных рассуждениях огромную роль играет пространство. Скажем, рассуждает он о религии – и пишет, что между верой и неверием в Бога лежит еще огромное поле (и, собственно, на этом поле происходит действие большинства его сочинений); думаю, что и вся сахалинская поездка понадобилась ему не затем, чтобы встряхнуться, и не затем даже, чтобы утолить жажду подвига, а попросту затем, чтобы вылечиться пространством от московской скуки и тесноты. Сам он не просто так был доволен этим опаснейшим странствием («Дай Бог всякому так ездить»). Именно после этой поездки ему стал очевиден масштаб страстей и страстишек, которыми томились «московские гамлеты» (о, какой убийственный у него рассказ об этом – «В Москве», какой плевок в лицо всем тем, кто считал себя его героями, а его – своим писателем! Какая ненависть ко всем, кто смеет скучать – ничего не зная, не видя, не умея, никого не замечая вокруг себя!). Именно после Сахалина он заметил, что «Крейцера соната» показалась ему смешной и надуманной, а ведь прежде он обсуждал ее всерьез. Чехов боится и ненавидит тесноту, клаустрофобия у него читается повсюду, потому ему ненавистны и квартиры, захламленные вещами, и запертые палаты, и любые рамки готовых теорий. Стены всех жилищ, декорации всех пьес трещат под напором пространства; ни одна готовая максима не выдерживает проверки реальностью. Интересно, кстати, что у большинства его последователей – у Беккета, скажем, – ощущения этого пространства нет, или оно очень уж глубоко. Все заперты в клетках, без надежды, без выхода, – в клетке собственного тела или собственного взгляда на вещи. Чехов же каждому подбрасывает выход, иногда носом в него тычет, как Белолобого – «Ходи в дверь! Ходи в дверь!». Не идут. Лезут в углы, в тень уродливых ваз из «Невесты», в духоту квартирки из «Учителя словесности», в салон Туркиных.

Чехов любит только то – и любит восторженно, до умиления, – что навеивает мысль об этом самом другом мире, посылает невнятный, но несомненный привет из него. Может, именно поэтому так слабы на фоне прочих (хотя безоговорочно величественны на общем фоне тогдашней беллетристики) его сочинения, в которых эта другая реальность почти отсутствует: «Три года», скажем, или тот же «Рассказ неизвестного человека», или даже «Моя жизнь». Они про жизнь, в них тесно и автору, и читателю. Иное дело – «Дом с мезонином», в котором больше сказано о чеховском мировоззрении, нежели во всех монологах всех его протагонистов. К монологам этим, как уже сказано ранее, следует относиться с крайней осторожностью: каждый из этих протагонистов наделен малопривлекательной чертой, и вообще, когда Чехов морализирует, он почти всегда иронизирует. То, что для него действительно важно, словами не выражается, а скорее очерчивается, обкладывается, как волк флажками.

«Дом с мезонином», вероятно, единственный аргумент в разговорах со столь многочисленными сегодня сторонниками публичной благотворительности. На свете полно людей, желающих самоутвердиться за счет больных, нищих и убогих, желающих прислониться к чему-

нибудь безоговорочно хорошему, чтобы купить себе моральную безупречность и право поучать других. Таким людям в занятиях благотворительностью дороже всего одно – право свысока смотреть на окружающих и попрекать их тем, что они к добру и злу постыдно равнодушны: «Я был ей не симпатичен. Она не любила меня за то, что я пейзажист и в своих картинах не изображаю народных нужд и что я, как ей казалось, был равнодушен к тому, во что она так крепко верила. Помнится, когда я ехал по берегу Байкала, мне встретила девушка бурятка, в рубаше и в штанах из синей дабы, верхом на лошади; я спросил у нее, не продаст ли она мне свою трубку, и, пока мы говорили, она с презрением смотрела на мое европейское лицо и на мою шляпу, и в одну минуту ей надоело говорить со мной, она гикнула и поскакала прочь. И Лида точно так же презирала во мне чужого. Внешним образом она никак не выражала своего нерасположения ко мне, но я чувствовал его и, сидя на нижней ступени террасы, испытывал раздражение и говорил, что лечить мужиков, не будучи врачом, – значит обманывать их и что легко быть благодетелем, когда имеешь две тысячи десятин». Кстати, он – художник-то наш – говорит не совсем справедливые вещи, и сам Чехов активнейшим образом участвовал в земской деятельности (правда, лечил – будучи врачом); но ведь Лида права в своих отповедях: «Нужно же делать что-нибудь!». И впрямь, проповедовать праздность легче, чем учить или лечить. Но как раз в чеховской системе праздность – прекрасная вещь, а труд – проклятие. «Когда зеленый сад, еще влажный от росы, весь сияет от солнца и кажется счастливым, когда около дома пахнет резедой и олеандром, молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою. И теперь я думал то же самое и ходил по саду, готовый ходить так без дела и без цели весь день, все лето». О, как ненавидел бы Чехов советскую проповедь труда! Как она была чужда ему, как разозлился бы он сам на тех, кто назвал бы его вечным тружеником; как мало стал он писать, едва появилась возможность оставить поденщину и бросить журнальную пахоту ради куска! Лучшая, любимейшая его героиня – Женя-Мисюсь, которую так роднит с повествователем возлюбленная праздность. Идеальные отношения, по Чехову, – это смешные, но ни секунды не пошлые отношения Жени с матерью, беззащитная эта любовь двух слабых и бесполезных существ: «Они обожали друг друга. Когда одна уходила в сад, то другая уже стояла на террасе и, глядя на деревья, окликала: «Ау, Женя!» или: «Мамочка, где ты?» Они всегда вместе молились и обе одинаково верили, и хорошо понимали друг друга, даже когда молчали. И к людям они относились одинаково. Екатерина Павловна также скоро привыкла и привязалась ко мне, и когда я не появлялся два-три дня, присылала узнать, здоров ли я. На мои этюды она смотрела тоже с восхищением, и с такою же болтливостью и так же откровенно, как Мисюсь, рассказывала мне, что случилось, и часто поверяла мне свои домашние тайны».

Как ненавидит Чехов все полезное, все, у чего есть определенный *raison d'être*, «причина быть», как мило ему все неутилитарное и беспричинное, все, что обвеяно ветром другого мира! Слабость, неразвитость, тонкость – приметы всего, что он любит: неразвитая грудь красавицы Маши, слабые тонкие руки Мисюсь, почти детские плечи, беспомощность и неопытность Анны Сергеевны из «Дамы с собачкой»... Все отвратительное у него всегда толсто, прочно, уверенно, телесно-обильно – как сожительница Белокурова, похожая на гусыню и держащая его в ежовых рукавицах. А результат всякой деятельности, в особенности столь бурной и самовлюбленной, как у Лиды, сводится к тому, что молодежь составляет «сильную партию» и прокатывает Балагана на выборах.

Если уж говорить о чеховской религиозности – тоже скорее эстетической, чем этической, и уж, конечно, более подлинной, чем попытка увидеть в Боге своего рода школьного директора, распорядителя, классного руководителя, – то о Боге у него ярче и бесспорнее всего свидетельствует снег в «Припадке», шестнадцатилетняя армянка в «Красавице» (а стационарный телеграфист презрительно назван «унылым и порядочным» – порядочность автор ставит

невысоко), одинокий костер в «Студенте». Студент Иван Великопольский (и в фамилии этой любовь к огромным пустынным пространствам!) счастлив не только потому, что «красота и правда продолжались двадцать веков» с той самой ночи, когда отрекался и каялся Петр, но и потому, что он молод, свеж, силен, что над его родной деревней узкой полоской горит холодная багровая заря. Можно себе представить, что сделал бы из этого Бунин с его пышной изобразительностью, но и в чеховской скупой живописи – «сухой кистью» – ночь с одиноким костром и багровой узкой зарей видна с поразительной резкостью, и все это входит важной составляющей в общее чувство свежести и силы, которым дышит этот странный его рассказ. Странный – потому что сила как раз не принадлежит к числу любимых чеховских добродетелей; но сила силе рознь. Студент у него не зря рассказывает об отречении Петра и о том, как, вопреки этому отречению, ничто не кончилось. «Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности длинная, унылая ночь!»

Но она прошла, вон и заря горит. Есть вещи, которым ничего не делается, а уж что, казалось бы, беззащитней и даже обреченней христианства; но именно эта его обреченная, так точно описанная Пастернаком и Синявским готовность бросаться на передовую делает его самой победительной из всех мировых религий.

Вероятно, самый исповедальный рассказ у позднего Чехова – «Архиерей». Коллизия тут отчасти та же, что и в «Студенте»: крестьянский сын, выбившийся в люди, вообще частый герой Чехова. «Архиерей», по свидетельству Бунина, сохраненному Зайцевым, вообще автобиографичен – и в чертах матери архиерея угадывается чеховская матушка Евгения Яковлевна, которой в самом деле суждено было пережить сына. «Архиерей» так странен и так мало понят критикой – прижизненной уж точно, а там настала советская, атеистическая, – что предельно зашифрован, как все чеховские личные высказывания; проще говоря, это рассказ об ужасе смерти и попытке с ним свыкнуться. Если уж архиерею, которого столь символично зовут Петром, мысль о смерти страшна и невыносимо печальна, потому что нечто главное еще не сделано и не понято, – что говорить об агностике? У Чехова нет более откровенного высказывания о собственной смерти и мучительном привыкании к мысли о ней; и не то тяготит, что впереди неизвестность, – для него, кажется, никакой неизвестности не было, мысль о загробной жизни его и в юности не посещала, он лишь теоретически может помыслить о том, что где-то, когда-то – «на том свете, в той жизни мы будем вспоминать о далеком прошлом, о нашей здешней жизни с таким же чувством», как о юности. Тяготит то, что здесь нечто главное осталось непонятым, невоплощенным, и теперь уже не понять.

«Архиерей» – тот новый тип рассказа, который всегда теперь будет ассоциироваться с именем Чехова, потому что именно Чехов его в русскую литературу и принес; есть усилия в этом направлении у Тургенева – и есть блестящие удачи, – но Тургенев слишком классик, слишком привержен традиции и всегда стремится как-то завершить фабулу, свести концы с концами. Чехов первый отказался от этой привычки: в «Архиерее» все на первый взгляд само по себе – и рыжая хитрая девочка Катя, и вечно раздраженный отец Сисой, которому все «не ндравится», и слепая нищая с гитарой, которую вспоминает архиерей Петр, думая о жизни своей за границей, у теплого моря. Но все это сливается в один надрывный стон, в одно чувство, которое и стремится Чехов вызвать у читателя. Почему так и мучился над этим рассказом: «Ах, как непонятно, и страшно, и хорошо».

Это и есть самый точный портрет религиозного чувства во всей его подлинности.

Почему хорошо? Потому что смерть, отдых от всего непонятного и чуждого, от жизни, в которой не с кем поговорить, в которой приходится, не чувствуя ног, стоять посреди собора на чтении Двенадцати евангелий (их же читают и в «Студенте»); потому что можно снять тяжелое облачение, не видеть больше робкого, заискивающего выражения старухи-матери, с которым та прежде говорила с богатыми родственниками, а теперь говорит с сыном. Почему хорошо? Потому что «Мы отдохнем». Почему непонятно? Потому что главное не определяется словами,

и вот он, архиерей, по самому своему положению стоит так близко к чуду – а все равно не понимает в этом чуде чего-то главного, и слепая нищая с гитарой говорит ему о чуде жизни не меньше, а то и больше, чем все священные тексты, известные ему наизусть. Ведь и писатель к этому чуду близко, и всю жизнь писал, как каторжный, и понял все, а не понял главного, чем все это удерживается вместе и почему сливается в такую гармонию. Почему страшно? Потому что никогда больше не увидимся и не скажем друг другу того, что должны были; от этого чувства – страха, благодарности, жалости – плачет у Чехова вся церковь, и плачет архиерей. Никакой морали, да, собственно, и никакого внятного смысла в этом рассказе нет; есть точнейшая, потребовавшая многих деталей и точной расстановки действующих лиц фиксация чувства, с которым мы живем, стареем и будем умирать, если повезет умирать в своих постелях.

Эта религиозность не имеет отношения к смыслу жизни, нравственности, образованности, порядочности, семье и браку, уму и глупости; эта религиозность не предполагает философии, не касается споров о теодицее и о векторе истории; она просто есть, и все, как есть у каждого мало-мальски слышащего восторг, ужас и благодарность перед лицом жизни. Чехов, умирая, зафиксировал это с той точностью и остротой, какая и Толстому была недоступна, потому что у Толстого, грех сказать, слишком многое заслонялось собственной личностью, ее страхами и тщеславием, тем, с чем он всю жизнь боролся и чего так и не одолел. Он и уйти хотел – от этого. А Чехову незачем было уходить.

Если от русской литературы остался бы один рассказ – русская жизнь с ее пошлостью, подлостью, невысказанностью главного, с высшим музыкальным смыслом и темной, но умиленной и радостной верой ни в чем не выразилась бы полней, чем в «Архиерее», после которого Чехов почти ничего уже не написал. Разве что «Невесту», где умная героиня покинула родной город – «как полагала, навсегда».

Важно здесь это «как полагала», потому что жизнь посмеется над любыми предположениями, и на самом деле никуда не уедешь. Но нам вместе с Надей хочется думать, что – навсегда. И что переселилась она в те места, в те необъятные и бесконечные пространства, где, по Чехову, проистекает настоящая жизнь.

Хорошо бы и он сейчас был там.

2 февраля. Александр Селькирк снят с необитаемого острова (1709) Робинзон forever

2 февраля 1709 года английский матрос Александр Селькирк после четырех лет пребывания на необитаемом острове Мас-а-Тьерра, что в шестистах милях к западу от чилийского побережья, поднялся на борт корабля «Дюк», обрел дар речи и поведал капитану Буду Роджерсу свою робинзонаду. То есть такого слова тогда не было, как не было до Одиссея слова «одиссея».

Селькирк, проживший всего сорок семь лет, представлял собою натуру выносливую, но невыносимую. Следовало бы внести в психиатрические реестры синдром его имени – некоммуникабельность в сочетании с явной тягой к лидерству; такой человек рожден организовывать, командовать, даже спасать – но повелевать ему нечем, ибо он не выдерживает никакого общества. Лучший выход для него – стать господином безгласной природы на маленьком удаленном острове. Другой человек там бы не выдержал и месяца, но Селькирк не только освоился, но даже стал находить в своем положении некоторую приятность. Правда, для адаптации ему, по собственному свидетельству, понадобились полтора года. На остров он попал по собственному желанию (правда, перед самой отправкой заколебался, но капитан был уже неумолим): служа боцманом на галере «Cinque Ports», Селькирк жестоко поссорился с ее капитаном Томасом Стредлингом, характерец у которого тоже был не подарок (незадолго перед тем он разругался с Уильямом Дампьером, организатором всей экспедиции, и галера отъединилась от главного корабля, «St George»).

Не станем скрывать, что Дампьер был так называемым королевским пиратом, подобно сэру Рэйли, и занимался не столько открытием и описанием новых земель, сколько захватом испанских судов в рамках так называемой войны за испанское наследство (1701–1714). Это сыграло роковую роль в судьбе Селькирка: рядом с его одиноким островом дважды проходили корабли, и ему ничего не стоило бы спастись, но корабли были испанские, а потому бывшему британскому пирату не светило бы там ничего, кроме реи. Селькирк разжег свой сигнальный костер только после того, как с самой высокой точки острова хорошенько разглядел на подходе именно британское судно. Это Дампьеру через четыре года стало интересно, что там осталось от строптивого матроса, и он послал за ним своего человека. Матрос был не только жив, но почти благополучен. Высадившимся на острове британцам предстал рослый, отнюдь не истощенный, страшно обросший и смуглый дикарь в накидке из трех козых шкур, сшитых при посредстве пальмового волокна и гвоздя. Он успел выстроить на острове две хижины (в одной спал, в другой обедал), выдолбить пирогу для недалеких выходов в море (охотился на тюленей), приручить десяток местных коз (у всех были подрезаны сухожилия, чтоб проще ловить после выпаса) и научить местного попугая нескольким изысканным матросским ругательствам.

Селькирк худо уживался с людьми еще до отправки на остров, а уж после сделался совершенно невыносим. Здесь есть некое сходство с историей Лазаря после воскрешения, как она изложена у Леонида Андреева: воскреснуть-то он воскрес, но говорить с живыми ему было уже не о чем. По возвращении в Англию Селькирк стал было модным персонажем, но быстро распугал поклонников резкостью нрава; несколько раз пытался жениться (с шестнадцатилетней Софи Брюс был даже помолвлен), но всякий раз это расстраивалось. Видимо, он мог общаться только с бессловесными козами либо повторявшими за ним попугаями. Скоро Селькирк нанялся на другое судно («Weymouth») и умер от тропической лихорадки в декабре 1721 года у африканских берегов.

История Робинзона Крузо, изданная в 1719 году, обессмертила и Селькирка, и памфлетиста журнала «Review» Даниэля Дефо (его фельетон «Кратчайший способ расправы с диссидентами» был бы весьма актуален и ныне – а тогда показался правительству настолько удачным, что Дефо на месяц попал в Ньюгейтскую тюрьму). Каждая эпоха находила в истории Робинзона Крузо нечто свое, интерпретируя робинзонаду в соответствии с духом времени. «Эмиграция – капля крови нации, взятая на анализ», – любит повторять Мария Розанова; так вот, Робинзон – капля крови цивилизации, и всякий новый человеческий тип подвергался эстетическому испытанию островом. Для людей начала XVIII века, в особенности для британцев с их культом имперского супермена, «Робинзон» (с двумя его продолжениями о дальнейших плаваниях героя) был гимном человеческим возможностям, торжественной одой в честь упорства, могущества и неугасимой веры. Это нормальный взгляд для эпохи, избравшей человека мерой всех вещей. Неслучайно в откровенной пародии на «Робинзона» – свифтовских «Путешествиях Гулливера», написанных восемь лет спустя, – Гулливер попадает сначала к карликам, а потом к великанам: он как бы задает масштаб, становится универсальной мерой длины. Робинзон у Дефо цивилизует дикаря Пятницу, объясняя ему, что «не надо кушать человеков», и только что не проповедует козам. Человек – светлое начало, доводящее природу до ума; он не пропадет нигде, из всего исследует выгоду и по всему необитаемому покамест миру пронесет весть о славе британской короны.

Робинзонада XIX века прошла под знаком сознательного бегства от цивилизации: американский робинзон Генри Торо бежит в «Хижину в лесу», где пытается отыскать подлинную гармонию, давно утраченную заблудшим человечеством. Легендой 1820-х годов был Федор Толстой – вот уж кто явно страдал синдромом Селькирка в тяжелой форме: рассорившись с капитаном, он так же был высажен на дикий берег, только в Арктике, и вернулся на родину через полтора года, проделав путь от Благовещенска до Петербурга; впрочем, немедленно по въезде в Петербург он был арестован за свои прошлые художества и надолго выслан. После полугодового пребывания в обществе чукчей он был богато татуирован алеутскими орнаментами. Русского Дефо на него не нашлось, кроме Грибоедова («В Камчатку сослан был, вернулся алеутом и крепко на руку нечист»). Как бы то ни было, XIX столетие сильно скорректировало взгляды на человеческую природу: робинзон этих времен – не гордый покоритель островов, не миссионер среди дикарей, а либо сумасшедший романтик, либо маргинальный бандит. Надо учиться притираться к обществу, вот что; нет счастья, кроме как на путях материального прогресса. Правда, Жюль Верн полагал, что справедливое общество в наше время возможно только на необитаемом острове: герои «Таинственного острова», в том числе бежавший от правительства революционер, строили с помощью незримого капитана Немо уютную утопию, которую так хорошо было читать на даче под шум дождя; ясно было, что на континенте ничего подобного не получится. Возражением XX века на «Таинственный остров» стал «Повелитель мух» Уильяма Голдинга, где горстка детей, спасшихся на необитаемом атолле, занимается взаимным мучительством, тоталитаризмом и разборками: капля крови, взятая на анализ, показала, что человечество таки сильно испортилось.

XX век вообще выявил новые «возможности острова». Главный герой блестящего философского рассказа Стивена Кинга («Тот, кто хочет выжить», 1982) представляет собой точную пародию на современного человека, который, оказавшись на необитаемом острове и не найдя вокруг ничего мясного, съел самого себя. Это и метафора самоедства, преследующего интеллигенцию, и одновременно сатира на общество потребления, которое не может не жрать и в результате вынуждено питаться собою. Итальянский фильм «Синьор Робинзон» (1976) пародировал уже сексуальную революцию: Пятница там женского рода, и главный герой, пухленький торговец, занимается с ней главным образом тем, что на туземном языке называется «динь-динь». «Новые Робинзоны» Людмилы Петрушевской (1991) отражали панический страх тогдашнего постсоветского горожанина перед наступлением новых времен, неизбежно ката-

строфических, и описывали полужвериный, хотя тоже по-своему уютный быт интеллигенции среди обезумевшего, засаженного, но все еще живучего коренного населения: чем дальше в лес, тем толще партизаны, как написал в том же 1991 году Виктор Куллэ.

Я не очень представляю себе, как выглядит Робинзон начала XXI века в западной традиции. Наверное, это обновленный Торо, сбежавший от кризиса в дикую природу и выживающий путем сбора плодов, каковой олицетворяет собою реальную экономику. Но зато, как выглядит российский Робинзон-2009, я вижу с поразительной ясностью. Он сидит на своем острове, осаживая зарвавшихся коз, пинками напоминая Пятнице, кто тут кого цивилизовал. Он нашел на своем острове нефть и питается ею. Он больше всего озабочен суверенитетом своего острова и страшно боится, что его кто-нибудь спасет. С запада осаждают цивилизаторы, с востока – пираты, все это пахнет расширением НАТО и экспансией террора, а периодические доклады корабельных наблюдателей об угнетении коз и Пятницы приводят Робинзона в неистовство. Кто они такие? Это его остров! Все только и думают, сволочи, как посягнуть на исконную территорию. Робинзон не спит ночами, обходит побережье дозором и жжет нефтяные факелы. На случай, если подплывут ближе, у него есть выдолбленная из пальмы ракета. Мир смотрит на него со смесью восторга и ужаса, а он на мир – с ненавистью и подозрением. На плече его сидит попугай, вопящий: «Однако к бар-р-рьеру!».

4 февраля. В России принята Табель о рангах (1722)

Табель о шлангах

24 января (ст. ст.) 1722 года Петр Великий утвердил Табель о рангах – главный регламент российской бюрократии, с незначительными изменениями действовавший до 1917 года. После этого никакой таблицы не существовало, и чиновничество даже в сталинские времена вынуждено было напрягаться в условиях административного хаоса.

Сегодня, в эпоху стабилизации и структурирования российского социума, представляется целесообразным ввести новый ранжир отечественного служилого сословия. Как отметил на пресс-конференции Владимир Путин, «коррупция в России – явление сложное и многогранное». Сложность проистекает именно оттого, что коррупция не введена в рамки закона. Тщательно прописав должностные обязанности чиновника каждого ранга, мы могли бы избежать необоснованных амбиций и ввести государственную жизнь в предсказуемое русло. Давно пора покончить с идеалистическими, провокативными по сути попытками вывести чиновника, не берущего взятку. Такой чиновник способен в одночасье обрушить российскую государственность, покушаясь на самые ее основы. Гораздо разумнее объяснить чиновнику, как и сколько он должен брать, а также – каково его место в современной системе ценностей. Как мы помним, в петровской Табели нижним из 14 чинов был коллежский регистратор, а высшим – канцлер. Личное дворянство давалось с 14-го чина, потомственное – с 8-го (коллежский асессор). Обращаться к шести нижним чинам следовало «ваше благородие», к следующим трем – «ваше высокоблагородие», к статскому советнику – «высокородие», к последующим – «превосходительство», а к трем высшим – «высокопревосходительство». В связи с утратой высокой культуры чинопочитания предлагается упростить иерархию: число чинов сократить до 12, к низшим чинам, для поощрения шустрости, обращаться «ваша мобильность», к промежуточным – «ваша обильность», а непосредственно к Гаранту и двум вице-гарантам – «ваша стабильность».

Итак, снизу вверх.

1. Менеджер среднего звена. Сумма предполагаемой mzды не прописывается, поскольку от него ничего не зависит. Предполагаемые льготы: ежегодный отдых в Туретчине, право называться становым хребтом нации. Звание является потомственным, с высокими шансами и далее до бесконечности плодить менеджеров среднего звена.

2. Менеджер высшего звена. Руководитель банка или второстепенной корпорации, чиновник городской администрации. Сумма mzды зависит от масштаба решаемого вопроса, но не должна превышать 100 000 долларов.

3. Патриот с правом ношения оружия. Из этой категории госслужащих рекрутируются региональные силовики, вице-губернаторы, советники руководителей крупных корпораций. Сумма mzды напрямую зависит от степени патриотизма, но не превышает 300 000 условных единиц.

4. Государственный либерал. Руководители оппозиционных радиостанций и региональных телеканалов, официально признанные борцы за права человека, штатные осведомители-провокаторы и прочая совесть нации. Сумма mzды не определена, поскольку от государственного либерала ничего не зависит. Пожизненное государственное содержание.

5. Крепкий хозяйственник. Из этой категории рекрутируются губернаторы, вице-руководители сырьевых корпораций, реже – представители в ООН или государствах третьего мира. Сумма mzды – 500–700 тысяч у. е. Минусы: в случае чисток садятся первыми. Льготы: при правильном поведении выходят быстро.

6. Олигарх-государственник. По сути тот же топ-менеджер, но на высшем государственном уровне. Руководители крупных корпораций, губернаторы газоносных областей, сенаторы. Сумма mzды – до 1 млн у. е. Льготы: право на мелкие чудачества в Куршевеле и Лондоне.

7. Государево слово и дело. Из этой категории – руководители контрольных органов, крупнейшие налоговики, региональные прокуроры, банкиры, ведающие отзывом лицензий, идеологические цензоры и т. д. Сумма mzды – до 1,5 млн у. е.

8. Государево око. Прокурорские и надзорные инстанции высшего звена, руководители избирательной комиссии высшего уровня, конституционные судьи. Сумма mzды не оговаривается, поскольку не имеет высшего предела. Дополнительная обязанность: чтение Ивана Ильина.

9. Государственный копирайтер. Идеологическое обеспечение, контроль за парламентом и молодежными организациями (в смысле манипулируемости и тяги к простым удовольствиям это, в сущности, одно и то же). Сумма mzды не принципиальна, поскольку главной амбицией государственного копирайтера является власть над умами. Желателен опыт работы в бизнесе. Льготы: право в любой момент встретиться с духовными лидерами нации, взять автограф и поставить перед ними воспитательную задачу

10. Второй вице-гарант. В его обязанности входит демонстрация «комплекса ястреба», т. е. повышенной агрессивности, реваншизма и держимордости. Величина возможной mzды на этих высотах не определяется – в ведении второго вице-гаранта находится весь оборонный комплекс с его заказами, он же курирует вопросы оружейного экспорта. Впрочем, вы можете сделать ему приятное, делегировав свое имя и репутацию в Общественный совет по исправлению имиджа старослужащих.

11. Первый вице-гарант. Олицетворение мира и доброжелательности. Сумма mzды опять же не принципиальна, поскольку в его ведении – все национальные проекты. Единственное требование предъявляется к его росту: он не должен заслонять второго вице-гаранта и иметь возможность снизу вверх смотреть на Гаранта, не пригибаясь.

12. Гарант. Ну, вы поняли. Единственное неудобство – необходимость время от времени отвечать на вопросы, количество которых, впрочем, неуклонно сокращается. Руководить системой необязательно, поскольку она поддерживает и воспроизводит сама себя.

При описанном выше государственном устройстве достигаются сразу две цели. Во-первых, любой, кто не вписывается в предложенные ранги, автоматически выбрасывается из государственной службы. Во-вторых, такая система оказывается практически вечной, поскольку любой ее ниспровергатель немедленно выстраивает аналогичную вертикаль. Главное же – такая система власти способна функционировать абсолютно автономно от народа, что и есть, в сущности, идеал государственного устройства.

8 февраля. Родился Д.И. Менделеев (1834)

Не страшно

Дмитрий Менделеев – классический тип русского ученого: никто больше не выразил его с такой полнотой, хотя принадлежал он к блестящей плеяде, революционно изменившей мировую науку. Павлов, Тимирязев, Циолковский, Бутлеров, Мечников, Сеченов, Ключевский – все это фигуры толстовского масштаба: физики, физиологи, историки, мыслители, и о каждом ходили легенды, потому что каждый был знаменит еще и набором выдающихся чудачеств. Правда, даже в этом ряду заслуги Менделеева исключительны: именно с Периодической системы элементов началась химия, какой мы ее знаем. Но уж конечно, феноменальная его слава и нынешнее высокое место в рейтинге величайших россиян обеспечено именно тем, что он был русский человек во всей полноте своих дарований, заблуждений и страстей.

Как почти все крупные естественники, он полагал социологию точной наукой, а общество – таким же материальным объектом, как раствор или кристалл. Всю жизнь занимаясь гидратами, поиском правильных соотношений разных элементов в смесях, он и Россию рассматривал как одну гигантскую смесь, которую, боже упаси, не нужно лишний раз взбалтывать. В 1905 году он опубликовал «Заветные мысли» – свод указаний по политэкономии, просвещению, а также «Желательное для блага России устройство правительства». Видимо, физическая химия, как называл он главную сферу своих интересов, действительно имеет нечто общее с обществознанием: почти все прогнозы Менделеева сбылись столь же точно, как и предсказания новых элементов. Во-первых, пишет он за два года до смерти, «в предвидимом будущем Россия была и будет монархической страной, хотя ее части попробовали и республики». Более того, он подчеркивает, что Россия будет республикой по преимуществу премьерской, и вмешиваться в полномочия премьера по назначению министров не следует, дабы в правительстве не возникало разногласий. Во-вторых, подчеркивает он, «желательно, чтобы Россия вновь прочнейшим образом заключила теснейший политический, таможенный и всякий иной союз с Китаем, потому что он явно просыпается, в нем 430 млн народа и он имеет все задатки очень быстро, наподобие самой России, стать могущественнейшей мировой державой». Этот прогноз сбылся, хоть и с поправкой на долгий период пертурбаций, репрессий и всяческих общественных извращений. А вот экстраполяция роста российского населения, предпринятая Менделеевым в начале XX века, не удалась: превосходный статистик, мечтавший даже о создании в России статистического управления, приравненного по статусу к министерствам, он рассчитал, что при поступательном и благоприятном развитии страны к 1950 году ее население составит около 800 миллионов. Составляло оно чуть больше двухсот – проследите объем потерь, нанесенных гражданскими, мировыми войнами и репрессиями всех видов.

В тех же «Заветных мыслях» он указывает: «Высшей функцией правительств должно считать заботы о просвещении народа и его промышленном развитии». Чуть ниже признается: «Могу сказать, что знал на своем веку, знаю и теперь очень много государственных русских людей, и с уверенностью утверждаю, что добрая их половина в Россию не верит, России не любит и народ мало понимает». Руководствоваться надо не выгодой, подчеркивает он, и не интересами величия страны, как понимает их правитель, но исключительно и только любовью, а потому желательно, чтобы в Государственной думе были сосредоточены любящие Россию люди, а не идейные теоретики, которых Менделеев не жаловал. Для них, пишет он, превыше всего идея, а не Россия. Во всеобщее, равное и тайное голосование он не верит, в имущественный или образовательный ценз – тем более, справедливо замечая, что среди самых богатых и самых образованных людей любовь к России встречается не слишком часто. Предложил он свой критерий для выборов – назначать выборщиками отцов, то есть тех, у кого есть дети, и чем больше, тем лучше. Только отцы умеют любить по-настоящему (ну и матери, с поправкой на

женское равноправие): право, Дума наша была бы много самостоятельней и практичней, если бы выбиралась многодетными и опытными родителями. Конечно, это менделеевская утопия – но утопией ведь было и бессмертие, «общее дело», по Николаю Федорову, и космическая эра Циолковского, и гармонический человек будущего, каким он представлялся ближайшему другу Менделеева химику и композитору Бородину: чтобы и пел, и музицировал, и знал науки, и блистал в гимнастике... Сам Бородин, кстати, таким и был, действительно умел все, но прожил всего пятьдесят четыре года: компенсация, что ли. Менделеев оплакивал эту потерю как тяжелейшую в жизни.

Предсказал Менделеев и сравнительно малую роль политических партий в российской истории – «для обсуждения всякого дела нужно как можно меньше односторонности и партийности», – и забалтывание всех вопросов в русском парламенте (предложил жестко регламентировать выступления депутатов), и зависимость судов от власти («Суд должен быть сверху донизу отделен от администрации», – требовал он, да кто же его слушал?). Словом, если бы соотечественники так же слушались Менделеева, как химические элементы, покорно сошедшие в идеально гармоническую таблицу после того, как он с 1855 до 1869 года изучал зависимость их свойств от атомного веса, – мы жили бы в гораздо более счастливой стране, такой же стройной и совершенной, как менделеевская периодическая система. Но «Заветные мысли» были прочитаны единицами. Хотя главный их тезис сегодня представляется вершиной государственной мудрости: «Что завоевательных войн Россия сама не затеет, в том уверены не только все мы, русские, но и все сколько-либо знающие Россию, которой у себя дома дел кучища, начиная с необходимости продолжить усиленно размножаться».

Это дело он, кстати, любил – трое детей в первом, не особенно удачном браке, четверо – во втором. Оба брака оказались тесно связаны с литературой: сначала он женился на падчерице Ершова, автора «Конька-горбунка», а любимую дочь Любу от второго брака выдал за Александра Блока. Блок писал о тесте: «Рядом с твоим отцом всегда НЕ СТРАШНО, потому что он знает все». Да так оно, наверное, и было.

При этом знании всего и самых разнообразных умениях он был удивительно небрежен в быту, ненавидел стричься (именно поэтому, а не оригинальности ради, на всех изображениях остался с длинной растрепанной шевелюрой, спутанной бородой, густыми усами), в одежде предпочитал прочность и уютность (это вообще одно из его любимых слов, и главным его требованием к гондole дирижабля было прежде всего то, чтобы она была герметичной и уютной). Высокий, сутулый, немногословный, изыскавшийся вслух кратко и коряво, а на письме – непритязательным и неповторимым языком инженера и химика, привыкшего более к отчетам об опытах, нежели к газетной публицистике, он мало заботился о том, что о нем подумают и как воспримут. Друзья и коллеги и так знали ему цену, а до профанов он не снисходил. Интересы его были многообразны, как у всякого отечественного гения: тут, впрочем, надо разобраться с несколькими легендами. Первая, вероятно, и сегодня обеспечивает ему всероссийскую популярность: название его докторской диссертации – «О соединении спирта с водою» – немедленно навеивает мысли о натюрморте с графинчиком, картошкой и огурцами, потому что в нашем сознании соединение спирта с водою имеет своим результатом исключительно радость. Между тем Менделеев водки не изобретал – ее, слава богу, в России пили задолго до него, почему и выжили в условиях климатического и социального деспотизма; более того, в диссертации он указывает, что специфическим воздействием на мозг обладает лишь такая смесь, в которой три части воды и одна часть спирта, то есть примерно градусов 25, как в «рыковке» первых лет советской власти. Те, кто разбавляют, поступают более по-менделеевски. Вторая легенда ближе к истине: великий ученый обладал особой склонностью к изготовлению чемоданов. Это уже святая правда, и дорожные чемоданы для всей семьи Менделеев действительно ладил сам, несколько их до сих пор хранится в его музее-усадьбе «Боблово» по соседству с блоковским «Шахматове», но чемоданами его интересы отнюдь не ограничивались.

Он смастерил оригинальный пикнометр – прибор для измерения плотности жидкости; собрал лучшую в России коллекцию природных кристаллов и всегда держал на столе большую вертикальную друзу горного хрусталя; изобрел бездымный порох на основе нитроцеллюлозы; вывел в общем виде уравнение Клепейрона для идеального газа; участвовал в строительстве первого в России завода, производящего машинное масло; выдумал собственную, хоть и не подтвердившуюся, гипотезу происхождения нефти. Наконец, он всерьез увлекался воздухоплаванием: всех гениальных русских естественников манила эта идеалистическая, фантастическая область науки. В некотором отношении Менделеев пошел дальше Циолковского, утверждая, что главным богатством России является воздух, его очень много, и надо непременно осваивать это гигантское пространство. Кстати, еще одна легенда о нем связана с первым полетом Менделеева на воздушном шаре – в 1887 году он пролетел от Клина до Твери, наблюдая солнечное затмение. Лететь пришлось без пилота – двоих шар бы не поднял. Когда перед посадкой надо было с помощью выпускного клапана стравить из аэростата часть воздуха, Менделеев обнаружил, что веревка от клапана запуталась в стропах шара; ему пришлось вылезти из гондолы и по стропам добраться до кончика проклятой веревки. Приземлился он благополучно и удостоился французского диплома за отвагу при исследовании затмения.

С признанием на Родине обстояло трудней, и здесь он тоже разделяет участь большинства отечественных гениев. В 1880 году его, давнего члена-корреспондента Академии наук, забаллотировали во время приема в академики. Коллеги называли случившееся «мировым скандалом», «всесветным позором», а сам он отмахивался: пришлось бы менять привычки, выполнять кучу лишних обязанностей... В 1890 году его выгнали из Петербургского университета – он осмелился во время студенческой сходки прийти туда и уговорить студентов разойтись, а требования их в виде петиции передать министру просвещения графу Делянову. Делянова взбесило то, что профессор является к нему от имени бунтующих студентов и смеет защищать их требования. Уходить из университета Менделеев не хотел и на последней лекции, на которую провожать его пришел чуть не весь университет, в конце заплакал. Впрочем, без работы он не остался и был назначен главой палаты мер и весов. Тут он прославился не только изготовлением русского эталона метра, килограмма, фунта и аршина, не только усиленным введением европейских стандартов, но и грандиозным умением выбивать из правительства деньги на содержание палаты. До него она бедствовала, не было денег на эксперименты, даже на точнейшие весы, изготовленные под его непосредственным руководством; Менделеев добился того, что в палату на Забалканский, ныне Московский проспект пожаловала правительственная комиссия. Перед приходом комиссии он заставил сотрудников вытащить из подвалов все ненужные ящики, папки с документами, мерную лабораторную посуду – и всем этим загромождать коридор: «Пусть видят, в каких условиях приходится работать!». При виде этого старательно организованного бардака комиссия перепугалась и деньги выделила.

Что касается его главного открытия и связанной с ним легенды, наиболее устойчивой и вполне правдивой, – он действительно увидел правильное разоблачение карточек с названиями элементов именно во сне, когда в разгар дня прилег ненадолго, устав бесконечно комбинировать свою таблицу. Правда, в тогдашней классификации не было группы инертных газов, которую Менделеев одновременно с английским химиком Рамзаем в 1902 году называли нулевой и добавили в таблицу. Не было и примерно трети открытых ныне элементов (в 2005 году в Дубне сумели наконец синтезировать 118-й, который, предположительно, назовут московием). Система, таким образом, закончена.

Разумеется, он не был бы образцовым русским ученым, если бы в круг его интересов не входила нефть – главное богатство Отечества, не считая, разумеется, мозгов. Менделеев работал над технологией нефтеперегонки, ему принадлежит конструкция первого трубопровода, но главное – его знаменитый афоризм: «Можно рассматривать нефть как топливо, но ведь можно топить и ассигнациями!». Он был убежден, что человечество весьма скоро най-

дет другие источники энергии – в частности, солнечные; предсказал и биотопливо, а нефть предпочитал оставить для промышленных нужд. Будущее величие России он связывал прежде всего с промышленностью, а также с сельским хозяйством, для которого, вы не поверите, тоже сделал немало. Именно ему принадлежит светлая мысль о том, что без фосфорных удобрений почва никогда не станет родить как следует. Боблово вошло в историю литературы как место уединенных конных прогулок Блока, во время которых он впервые встретил золотоволосую девушку в розовом, а в историю науки оно попало благодаря чудесам менделеевской агротехники: он экспериментировал с удобрениями, выращивал диковинные бобовые и проектировал оранжереи. Это уж не говоря о наблюдениях за погодой, которую он тоже пытался периодизировать, ведя подробную статистику дождей и засух: тоже очень русское занятие, если вдуматься. У нас такая огромная территория и так много всего, что вековой мечтой русского человека остается каталогизация, инвентаризация, наведение порядка во всем этом богатстве. В России столько хаоса – и в политике, и в быту, – что наш человек всегда мечтает о порядке, и потому Периодическая система элементов кажется ему счастливой сбывшейся мечтой, олицетворением правильного устройства мира. Вот бы еще все наши увлечения, идеи и ресурсы свести в такую таблицу, но Менделеев умер в 1907 году, а больше эта задача никому не по силам.

13 февраля. Премьера «Клопа» (1929) Антиклоп

1

«Говорят, из-за границы домой попав, после долгих вольтов Маяковский дома поймал клопа и отнес в театр Мейерхольда» – так он сам пародировал московские литературные слухи незадолго до премьеры. 13 февраля 1929 года ГосТиМ показал «Клопа».

Пьеса эта – отличный лакмус для любой эпохи. Именно благодаря ей можно четко определить момент, когда закончились двадцатые с их относительной вольницей: в феврале 1929-го публика валом валила на «Клопа» и хохотала, остроты из пьесы расходились по московским салонам, Ильинский стал звездой... Год спустя Мейерхольд показал «Баню», одновременно Люце выпустил премьеру в Ленинграде – и оба спектакля были встречены ледяным молчанием публики. Олеша припоминал, что не видел более катастрофического провала. Растерянный Маяковский стоял у выхода и заглядывал в лица выходящим; никто не благодарил и не поздравлял. «Баня» куда смешнее, точнее, искуснее «Клопа» – чего стоит одно гениальное третье действие с переносом худсовета прямо на театральные подмостки! Тем не менее смеха в зале не было вовсе – даже робкого хихиканья в кулак: сатира воспринималась не как дерзость, а как прямое неприличие.

Я еще помню времена, когда «Клоп» был вполне ставящейся пьесой: спектакль Плучека в Театре сатиры собирал полный зал. Ставили мы его и в школе, и сами хохотали над фирменными репликами Маяковского: «Зоя Березкина застрелилась! Эх, и покроют ее теперь в ячейке...». «2.60 за этого кандидата в осетрины! – 2.60 за эти маринованные корсетные ребра?!» «Тише, граждане, сейчас оно будет так называемое вдохновляться». Сейчас эта пьеса явно мертва – и неудивительно, ведь ей восемьдесят, а современная драматургия чаще всего бездыханна еще до постановки; какой в этих обстоятельствах спрос с комедии конца двадцатых? Попробуйте досмотреть до конца какую-нибудь «Новую драму», «где б... с хулиганом да сифилис», а потом ругайте Маяка. Маяк, в отличие от большинства наших современников, понимал, что театр – дело живое и сиюминутное: не беда, если пьеса утратит актуальность. В ней останется живая страсть. Кроме того, утверждал он в предисловии к «Мистерии», каждое поколение должно дорабатывать вещь, принаравливая к современности – как, добавим, вахтанговцы регулярно обновляют «Турандот»; лично я убежден, что «Клопу» суждена еще долгая сценическая жизнь – потому что мертвая, повторяю, пьеса по крайней мере реанимируема. Ведь и сама она, если помните, о реанимации: бывший пролетарий, а ныне мещанин Присыпкин, он же Пьер Скрипкин, зимой играет свадьбу. Напившись, гости поджигают квартиру. Пожарные тушат ее, и на страшном морозе Присыпкин вмерзает в ледяной куб, простоявший в московском погребе пятьдесят лет. В 1979 году, в стерильном, как всегда у Маяковского, социалистическом будущем обывателя размораживают и демонстрируют в зоопарке: люди светлого коммунистического будущего приходят в ужас при виде наглого, тупого, вечно полупьяного посланца из легендарных времен. Они думали, там все были герои, а там жило вон что. Единственным товарищем и собеседником Присыпкина стал оживший и разморожившийся на нем клоп: «Клопик! Клопуля! Не уходи, побудь со мною!». Профессор, надев очки-велосипед, доказывал, что оба принадлежат к одному биологическому виду: клопус нормалис, напившись крови одного человека, падает под кровать – обывателиус вульгарис, упившись кровью всего человечества, падает на кровать. «Вся разница!»

Думаю, сегодня постановка «Клопа» в новой сценической редакции могла бы иметь успех – только размораживали бы не обывателиуса, а поэта-трибуна, действительно вымерший вид. Две части старой пьесы Маяковского словно поменялись местами: стерильным и бесчеловечным выглядит сегодня мир двадцатых годов, а знаменитая первая сцена – на базаре, где торговцы изобретательно и шумно рекламируют всякое убожество, – кажется живым портретом девяностых, да и сегодня мы ни от чего подобного не застрахованы. Что хотите, кризис! «Из-за пуговицы не стоит жениться, из-за пуговицы не стоит разводиться...» «Что делает жена, когда мужа нету дома? Сто пять веселых анекдотов бывшего графа Толстого!» «Бюстгальтеры на меху!» Туда, в это антикоммунистическое далеко, прибывает в ледяном кубе замороженный человек двадцатых годов – не жалкий Шариков вроде Присыпкина (тут, кстати, ненавидящие друг друга Маяковский и Булгаков совпали до мелочей – тип обрисован сходно), а идейный слесарь из третьей картины, или Зоя Березкина, да хоть бы и сам Маяковский, не раз вывопивший себя в собственных сценариях. Вот он, с его мечтами о новом человеке и новом быте, с его маниакальной ненавистью к любой грязи, с презрением к суевериям, насмешками над религией, отвращением к стяжательству, – человек, размороженный клопами и провозглашенный ими низшей формой жизни.

Ведь клоп – бессмертен. Клопу ничего не сделается, прогреми над миром хоть дюжина революций. Стоит стране чуть утихомириться, как над нею раздается песнь торжествующего клопа: «Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть». Под его клич «Устраивайтесь, граждане!», воспроизведенный Маяковским в той же первой базарной картине, медленно, исподволь сдаются все завоеванные позиции. «Поразительный паразит» не просто торжествует – он доказывает свою непоколебимую правоту: ведь всякие перемены ведут только к большой крови, ведь любой альтруизм кончается диктатурой, ведь для труда рожден раб, а свободный человек рожден для изычного... Миром правят клопы – Маяковского, вероятно, эта мысль сразила бы (да и сразила в конце концов), но для современного человека она в порядке вещей. На что больше похожа современность – на прозрачную кунсткамеру, как она обрисована у Маяковского, или на угар нэпа? Разумеется, на угар, хотя и слегка тронутый кризисом; но что клопу кризис? «Я купила этот окорок три года назад на случай войны с Грецией или Польшей, но войны еще нет, а ветчина уже портится». Ну замените Грецию на Грузию, Польшу на Украину... что-нибудь принципиально изменилось?

А что он делал бы там, в своей стеклянной клетке, – агитатор, горлан-главарь, чудом перенесенный на восемьдесят лет вперед? Пытался бы агитировать товарищей-потомков, взывать к совести, издеваться над скотством? Даже тут все реплики можно оставить прежними: «Смотрите! Сейчас оно будет так называемое вдохновляться!» – только вместо присыпкин-ской бутылки у трибуна двадцатых было бы ленинское собрание сочинений, карточка Троцкого, «Что делать?» Чернышевского, любимый роман Маяковского на протяжении всей жизни; и точно так же раздавались бы истерические всхлипы зрителей: «Ах, кой южас!».

Я не желал бы возвращения двадцатых или девяностых, но возвращения этой пьесы в новой редакции – пожалуй, желал бы. У меня нет особенных иллюзий насчет человеческой природы. Я даже готов, пожалуй, согласиться, что обывателиус вульгарис в самом деле составляет большинство человечества и что в смысле сосуществования (какое сосущее, кровососущее, паразитарное слово!) он в самом деле удобнее горлана-главаря. Лучше жить по соседству с безыдейным Присыпкиным, чем с идейным слесарем: конечно, Присыпкин ничего не производит, на каждом шагу подличает и мало думает, но зато никому и не угрожает. Пусть клоп – но ведь все-таки не тарантул, не муха цеце. Кусает – но не до смерти. Пусть себе.

Но пусть он, по крайней мере, не думает, что он – человек. Пусть он четко понимает свое место в мире, всегда держит в уме, что отказался от образа и подобия Божьего, и не претендует на гордое звание гомо сапиенс. Даже безмерно расплодившись, даже победив в мировом масштабе и запретив любые попытки эволюции под предлогом их кровавости, даже

сумев привлечь на свою сторону впряженных в одну телегу науку и религию, он остался тем, чем и был.

«Клоп. Клопик. Клопуля».

А человек сидит в стеклянной клетке ему на посмешище, и охрана не подпускает к нему, чтобы дети не заразились микробами человечности.

2

А уже 30 января 1930 года в ленинградском Народном доме в постановке Владимира Люце оглушительно провалилась лучшая пьеса Маяковского «Баня», на которой кончилась и с которой через четверть века вновь началась советская сатирическая драматургия.

Зоценко вспоминал, что сроду не видел провала более катастрофического – ни смешка, ни хлопка. Маяковский надеялся на постановку Мейерхольда – премьера состоялась 16 марта, – но уже во время репетиций ясно было, что все не так: Мейерхольд пытался спасти недостаточно сценичную вещь аттракционами, пластическими решениями – Маяковского это бесило, для него вся сила была в несценичности, вызывающей неправильности пьесы. Отсюда и диалог с Катаевым: «Сколько действий может быть в драме? – Самое большее пять. – У меня будет шесть!». «Баня» окончательно размывает границы театра, перенося действие в зал. Одновременно с Брехтом и еще решительнее Маяковский эпатирует зрителя прямой провокацией – гениально угадав, что главным действующим лицом «Бани» и главным объектом сатиры является отнюдь не Победоносиков. Дело в зрителе.

Да, сколь это ни прискорбно, основной причиной провала «Бани» было вовсе не то, что Люце, да и сам Мейерхольд не нашли адекватного сценического решения для безумной и отчаянной пьесы. И талант Маяковского не ослабел – напротив, ни в одной из его пьес, даже в «Клопе», нет такого фейерверка действительно убийственных острот. Пьеса о машине времени сама была такой машиной – потому, видимо, и было Маяковскому так трудно ее писать и репетировать, что попал он со своей шестиактной комедией в чужую эпоху, на тридцать лет вперед. По эстетике, да что там – по типажам «Баня» напрямую предваряет конфликты, методы, самый дух шестидесятничества: мечтательный растяпа Чудаков, изобретающий хрустальную громадину для путешествий во времени и произносящий монологи в точно имитируемом хлебниковском стиле, – натуральный будущий Шурик (в «Иване Васильевиче», поставленном по булгаковской пьесе 1934 года, он как раз и собирает такую машину). Велосипедкин, Двойкин, Тройкин, Фоскин – будущие розовские мальчики, чухраевские молодые бунтари, аксеновско-сахаровские «Коллеги». Совпадения стопроцентны, и не зря «Баня» вернулась на сцену (в постановке Плучека и Юткевича, быстренько вспомнивших, как и с кем они начинали) в декабре 1953 года. Сразу, как только стало окончательно ясно: сохранить все, как ПРИ НЕМ, – не получится. Только в тридцатом году (при ледяном молчании зала и воплях газет «Халтура!») и в конце пятидесят третьего можно было вывести на сцену главначпупса, поучающего артистов: «Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить! Мы хотим отдохнуть после государственной и общественной деятельности. Назад, к классикам! Учитесь у величайших гениев проклятого прошлого... Сделайте нам красиво!». В день смерти Сталина Шостакович – композитор «Клопа», кстати, – носился по квартире, танцуя лезгинку и яростно шепча сквозь зубы на ее мотив сталинскую музыкальную директиву: «Дал-жна быть музыка изящной! Дал-жна быть музыка прекрасной! Асса!»

«Багровый остров» того же Булгакова – с едкой и умной насмешкой над бесчисленными цензорами, главреперткомаами и прочими Саввами Лукичами – вполнину не так радикален, как пьеса его вечного оппонента; положи руку на сердце, Маяковский в травле Булгакова вел себя куда как некорпоративно, но в последней комедии показал Булгакову, как надо ненавидеть переродившуюся, отупевшую, ожиревшую власть. Булгакову советчина бесконечно чужда: он

презирает. А Маяковский именно ненавидит – его эта действительность бесит, как может бесить только свое, кровное. Он за них дрался, отдал им талант, сгубил репутацию – все на них поставил, а поставить было что: при самом пристрастном отборе он в русской литературе – фигура первого ряда. И вон что стало.

Сталин, будь у него хотя бы николаевская душевная широта, с полным правом мог повторить царский отзыв о «Ревизоре»: «Ну и пьеска! Всем досталось, а мне больше всех». Попарил так попарил, не различая чинов: в бане ведь все голые! Получил Горький – за восторженный журнал «Наши достижения», Луначарский – за создание либеральной витрины для западных гостей, даже и конституция помянута – ведь это она защищает Победоносикова, а просителям и подчиненным шиш. Репризы – россыпью: «Это за границей человеческого понимания! – За границей? Свяжитесь с ВОКСом!». «И под каждым ей листком был уже готов местком». «Я буду жаловаться всем на все действия решительно всех, как только вступлю в бразды». «Задержать, догнать и перегнать!» «Сократили. – За что? – Губы красила. – Кому? – Да себе ж! – Не понимаю. Если б вы еще кому-нибудь другому...» А Иван Иванович, постоянно повторяющий: «Лес рубят – щепки летят»? Да чего стоит один Понт Кич с его американизмами, старательно подобранными Ритой Райт: «Иван из двери в дверь ревел, а звери обедали». И все это – вкупе с точными и смешными диагнозами – щедро предлагалось публике, и публика смотрела сонно, а после дулась и раздражалась; она устала, ей хотелось изящного, отдохнуть хотелось и посмеяться: «Покажите нам, скажем, как идет на прогнившем Западе свежая борьба со старым бытом. Какие юбки нового фасона носит одряхлевший мир». Это оттуда же, из «Бани», монолог Мезальянсовой.

Сатирическая комедия о перерождении власти стала абсурдистской драмой о расхождении с массой. Зрительный зал поучаствовал в ней так наглядно, как Маяковский не смел и мечтать. Вот судьба: начать с трагедии «Владимир Маяковский», одинокий герой которой метался среди калек, надеясь услышать хоть одно человеческое слово, – и кончить, по сути, второй трагедией на тот же сюжет. «Баня» – вопль измученного авангардиста: заберите меня из этого времени, здесь все кончено, я нужен теперь – там! Пьеса-то заканчивается катастрофически: все герои, хоть сколько-то симпатичные автору, уезжают в 2030 год, на сто лет вперед. По сути – бегут. «Вперед, время!» – потому что здесь больше делать нечего. Точнее всех пошутил Шендерович: «Время, вперед! – сказала страна, и время ушло от нее вперед». По словам Фосфорической женщины, остаются те, кто не нужен в будущем. По факту – убегают те, кому нет места в настоящем. Маяковский гениально почувствовал наступление времен, когда хуже всего станет тем, кто умеет работать и думать. Поздний Маяковский глядит по сторонам с нарастающим отвращением – только в стерильном, фосфорическом будущем отдыхает его душа. После «Бани» в советской драматургии – исключая так и не поставленного «Самозубицу» – господствовал в разных модификациях «Человек с ружьем и другие».

Хорошая могла бы быть пьеса – «Баня-2». Выходят они из своей машины времени, случайно приземлившись чуть раньше. А вокруг – все тот же Главначпупс с незначительными вариациями, да изобретатели, которым не дают денег, да персонал, который сокращают под любым предлогом, да Иваны Иванычи, которые очень бы не прочь, чтобы опять полетели щепки, даром что леса уже не осталось. Ничего себе была бы пьеска, только опять бы провалилась. Бывают времена, когда люди твердо внушили себе: ничего нельзя сделать. Зрители устали, очерствели, скисли, не отличают добро от зла – не нужно их будоражить. Покажите им светлую экологичную сказку или фильм про доброго православного царя Ивана Грозного.

«Трагедия – это не когда гибнет герой, а когда гибнет хор», – говорил Бродский (комментируя, кстати, Платона). Но боюсь, что настоящая трагедия – это когда при этом засыпает зал.

Впрочем, до 2030 года еще двадцать лет. А за двадцать лет – как показывает русская история, скажем, с 1910-го по 1930-й – ахти как много всего может произойти.

15 февраля. Издано «Юности честное зерцало» (1717) Стабильности честное зеркало

15 февраля 1717 года в Санкт-Петербурге вышло первое (из пяти) издание свода правил и упражнений для молодых кавалеров и девиц дворянского сословия – «Юности честное зерцало», составленное под руководством Петрова сподвижника Брюса. До 1767 года эта книга оставалась главным руководством для элитной молодежи – с тех пор, увы, в России не предпринималось попыток систематически изложить основы морального кодекса для будущих столпов государства, если не считать речи Ленина «Задачи союзов молодежи». Между тем такая необходимость назрела, потому что совсем уже оборзели. Впрочем, они и не виноваты – никто им толком не объяснил, что сейчас востребовано, а что нельзя.

Ниже предлагается краткий современный аналог «Честного зеркала» – свод правил для молодого человека эпохи нулевых. Курсивом выделены дословные цитаты из петровского документа.

Юноша!

1. Сиди смирно. *Смирение молодцу ожерелие.*

2. Но како нам потребны молодцы инициативные, то и встает вопрос: како совместить смирение с тягою к первенству? На что ответствуем: сиди смиреннее прочих.

3. *Младья люди не должны между собою худого переговаривать.* Молчи более, аще же не можешь терпети, чтобы чего-нибудь не сказать, – говори хорошее. Аще же не видиши вокруг себя хорошего – скажи: «Хорошая погода». Аще же погода не будет хороша, то скажи: «Широка страна моя родная». Аще же она к тому времени не будет широка, то и заткнись, надоел.

4. Будь наш. Сие значит: чти Гаранта, поклоняйся идеологу, уважай технолога, слушайся всякого якеменка, подчиняйся комиссару, люби братьев во Селигере, аще же кто не наш – уследи и доложи.

5. Помогай старшему и слабейшему, но следя, чтобы то замечено было и потому нашим к чести послужило; аще же кто не видит, расскажи, аще же рассказать некому, то и не помогай. Следи такожде, чтобы старший не был враг внешний или внутренний, и в таковом случае не помогай, а, напротив, уличай.

6. Враги внутренние суть экстремизм радикальный и фашизм гламурный; их же не смешивай. Упражняйся в различении и, увидя кого умней себя, всякий раз внутренне спрашивай: фашизм ли то гламурный или экстремизм радикальный? Граница меж ними отчетлива. Аще кто, увидя тебя и услыша твои речи, скажет, что ты глуп и неразвит, – сие пред тобой фашизм гламурный; аще же кто, не тратя слов, в ответ на благонадежные твои речи плюнет и прочь пойдет – сие перед тобой экстремизм радикальный.

7. Враги внешние суть все, кто находится вовне или приедет оттудова. Все они хотят от нас только нефти, газу и суверенитету, а больше у нас ничего и нету. От врагов внешних ничего не бери: ни гранта благотворительного, ни чуингама жевательного. От чуингама одно слюноотделение, а от гранта одна правозащита; и то и другое суть праздные беспокойства.

8. *Рыгать, кашлять* и пускать газу при враге внешнем не надлежит: *рыгание мало прилично*, а газ нам самим надобен.

9. *Кто что делает, ведать не надлежит.* Кому надобно, и так в курсе. Аще не терпится тебе чего спросить, спроси не «зачем?», или «почему?», или «кто именно?», ниже никогда «по какому праву?» и «на каком основании?», но лишь «чем обязан?» и «который час?».

10. Противоположного полу не домогайся и за всякие части его малопрстойно не хватай, *ибо мало сие чести делает.* Аще же хочешь кого схватить, то хватай внутреннего врага.

11. Аще отрок любит порнографию, то не много чести ему делает. Порнография суть не только изображения совокупления или приготовления к оному, но и все то, что к освещению

нежелательно и к усвоению не рекомендовано. Иной и цифры так назовет, что будет порнография. Когда муж негосударственный, мыслящий неподобно, хотя бы и про чижику споет – сие будет порнография; муж же государственный или отрок смиренный хотя бы и совокуплялся на Тверской – сие будет демографическая политика. Аще восчувствуеши, что с тобой кто восхочет сотворить непотребное, – смотри, кто сие сотворяет. Аще сие внутренний враг, хотяй сказати тебе правду о положении, – пред тобою порнография; аще сие есть начальство, хотяй тебя употребити, – сие есть демографическая политика.

12. Избегай коррупции, но различай ее от мзды. Аще кто из низов о чем тебя просит и денег предложит – сие есть коррупция; аще же кто из верхов тебе что рекомендует и деньгами поощряет – сие есть мзда. Аще же кто из низов тебе что дает, а ты верхам откатишь – сие есть борьба с коррупцией.

13. Аще кто из начальства скажет, что Волга не впадает в Каспийское море, не усомнись: по слову начальства может и Волга из моря выпасть. Если внутренний враг, напротив того, скажет, что впадает, – усомнись, ибо внутренний враг может и Волгу оклеветать. Если же самого тебя спросят, впадает ли Волга в Каспийское море, то рассмотри наперед, кто спрашивает. Если внутренний враг, то ответствуй: не дождетесь! Если же начальство, ответствуй: как скажете.

14. Помни, что ничто просто так не делается: на все есть либо государственная воля, либо общественный запрос, либо особая необходимость. Различение их несложно, а отроку к чести служит. Аще где кого сняли, на то государственная воля; аще кого бьют, на то общественный запрос; аще самого тебя ни с того ни с сего поволокли и отмутузили, на то особая необходимость.

15. *Ешь не много и не мало*, говори не медленно и не быстро, смотри не прямо и не криво, не говори ни да ни нет; избирая же путь в жизни, иди туда, не знаю куда – сие есть цель, смысл и национальная идея.

Думается, любой отрок, усвоивший эти простые правила, станет истинным зеркалом так называемой нулевой эпохи.

17 февраля. Родился Алексей Дидуров (1948) Счастливцев Дидуров

Пятидесятилетие Алексея Дидурова отмечалось весьма скромно, потому что он был жив. Вообще-то и при жизни его все отлично понимали, что для канонизации Дидурову нужно немного – умереть или в крайнем случае перестать работать. Это российское, да и не только российское ноу-хау: при жизни недодавать, после смерти засахарить. Живой Дидуров мешал – был слишком ярок, неудобен, избыточен, пристрастен, темпераментен, и потому хвалить его удобней посмертно. Сейчас, к своему шестидесятилетию, он наверняка дождется эпитета «выдающийся» и будет провозглашен подвижником, самозабвенно помогавшим талантливей молодежи. Главной заслугой его будет считаться создание литературного кабаре «Кардиограмма». Возможно, упомянут песню «Когда уйдем со школьного двора». Не забудут, конечно, о дидуровской любви к Москве. И почти наверняка упомянут трагизм его биографии – долгое непечатание, безработность, непризнание, изгнание кабаре из всех помещений, куда он умудрялся его пристроить... Все это предсказуемо, к сожалению, и очень далеко от истины.

У Окуджавы есть полемическое стихотворение «Счастливчик Пушкин»: мы все изображаем его трагической фигурой, а должны бы завидовать ему. Завидовать! Идеальная поэтическая судьба, «и даже убит он был красивым мужчиной»: у скрытного, энигматичного Окуджавы замолчана вторая часть сравнения. На себя посмотрите, прежде чем его жалеть. Ему было за что умирать у Черной речки, а вам? Царь приглашал его в дом, жандармы его стихи на память заучивали – вы, нынешние, ну-тка! Так вот, Дидуров был одним из самых счастливых людей, которых я знал. И никаким подвижничеством он сроду не занимался – просто ему, как всякому большому поэту, нужна была конкурентная и референтная среда, а официальная советская литература таковой не предлагала, да его и не пускали в нее, да он и не рвался. Он выстроил себе отдельное литературное пространство, в котором плавал, как рыба в воде (не как сыр в масле, естественно, но тогдашние честные литераторы вообще жили скромно, у них были другие источники самоуважения). Дидуров создал кабаре – уникальное литературное содружество, ежесубботно читавшее стихи и певшее песни для многочисленных и преданных зрителей, любителей настоящего, а не блатного московского шансона; но сделал это не потому, что жаждал помочь литературной молодежи, а потому, что в этой среде ему было с кем соревноваться, кого учить и у кого учиться. Не пытаясь пробиться в литературу официальную (поскольку с этими перспективами все стало понятно очень быстро), он выстроил альтернативную – они почти не пересекались. Это были не подпольные типы, мрачные котельные гении, авангардисты из арьергарда, – нет, сборник поэтов кабаре не зря назывался «Солнечное подполье». Это были не борцы, а попросту «другие»; да ведь и сам Дидуров был поэтом классической традиции, его любимые жанры – эпическая поэма, сонет, ода, ни малейшей установки на авангардность или маргинальность. Просто он любил отлично делать то, что по законам эпохи требовалось делать посредственно.

Дидуров был очень красивым человеком, это было первое мое впечатление от него, еще когда он пришел к нам в совет «Ровесников», в любимую тогдашнюю детскую радиопередачу, показать в сольном исполнении мюзикл по «Тимуру и его команде». Арию-кредо Квакина мы все запомнили с тех пор от первого до последнего слова: «Какая встреча, боже мой, какая ночь! Давайте рубить, или я могу помочь!». Тогда же гремели его хиты для гусмановского истерна «Не бойся, я с тобой»: «Интеллигент! Противник – лучше не бывает: ты упадешь, а он не добывает!» Он был очаровательно сдержан и независим, как все селф-мейд-мены, и так же безупречно держал себя в руках, так же элегантно форсил, так же нравился женщинам, как молодой Лимонов, проросший с харьковского дна, чтобы рассказать о его причудливых нравах. Дидуров воспел нравы дня московского: клопные коммуналки, бандитские дворы, зеленые

театры, трамвайные парки, где по ночам молодежь спаривалась в спящих трамваях... Он уро-дился малорослым и, чтобы выжить в родном дворе – да не просто выжить, а с достоинством, с самоуважением, с правом защищать слабых и осаживать наглых, – вынужден был последо-вательно освоить бокс, дзюдо, едва начавшее входить в моду карате. Дидуров дрался, бегал, плавал и играл в футбол с той же легкостью и артистизмом, с какими – в единственном парад-ном костюме, в обязательной бабочке – вел свои еженощные концерты. Самая бедность его была элегантна и горделива: никто никогда не видел его пьяным, отчаявшимся, опустив-шимся и дурно одетым. Его стихи классической чеканки, его виртуозное владение сленгом, который у него всегда подчеркнут соседством высокой и даже пафосной лексики, его точные слова, почти демонстративный отказ от метафор – с тем, чтобы одно-два прицельных сравне-ния блеснули тем ярче среди нарочито прозаических реалий, – никак не наводили на мысль о суровых университетах, которые Дидуров прошел в бурной своей биографии. Он три года служил в армии, и не где-нибудь, а в погранвойсках; журналистом «Комсомолки», «Юности» и «Огонька» изъездил страну вдоль и поперек; вырос без отца, сам трижды разводился, всякий раз уходя в никуда, без квартиры, без денег; не получил высшего образования, вышел из среды, где книга была редкостью, где спивались и гибли в дворовых драках с той же легкостью, с какой сегодняшний средний класс приобретает гаджеты. Но прочтите его поэмы «Рождение, жизнь и смерть сонета», «Снайпер», «Вариации», послушайте его цикл «Райские песни» с их виртуоз-ной словесной игрой и дерзким, неукротимым, насмешливым вызовом в каждой строчке: где там хоть слово жалобы? Где шероховатости и сбои, оправданные каторжной жизнью и убий-ственным бытом? Дидуров прошел свою жизнь с блеском и элегантностью канатоходца, загнав уникальный опыт дворового Орфея в столь глубокий подтекст, что понять его сможет лишь читатель со сходным бэкграундом, с памятью о «Легендах и мифах древнего Совка», как назы-валась лучшая книга его прозы. Он писал стремительно и четко, сдавал заказанные материалы точно в срок, стихи его выстроены железной рукой – а кисть действительно была железная, хоть и маленькая. В его кабаре начинали (и возвращались туда, потому что уйти было невозможно) Цой, Башлачев, Коркия, Кибиров, Вишневский, Степанцов, Добрынин, Кабыш, Иноземцева, Мееровский, Гузь, О'Шеннон, гостили Окуджава, Ким, Кормильцев, а скромный автор этих строк даже побывал ведущим, потому что Дидурову нравилось побыть в собственном клубе про-стым зрителем, одобрительно поднимавшим большой палец после особенно удачного стихо-творения. Счастливцев, сделавший свою биографию по собственным лекалам, без малейшей уступки чужим правилам; супермен, аристократ московского двора, и женщины рядом с ним были такие, что коллеги по «Комсомолке» завистливо называли его «Леша с лыжами». Сплошь красотки, модели, выше его на две головы. Но настоящие красавицы понимают, с кем стоит иметь дело, и любят поэтов – по крайней мере на дидуровский век таких девушек хватило.

Все, что его мучило, все, что надрывало его душу и довело до инфаркта в пятьдесят восемь, все, о чем он молчал, нечеловеческим усилием удерживаясь от исповедей и прокля-тий, – умерло вместе с ним, и не стоит ворошить этого. Нам остался пример человека, кото-рый ни у кого ничего не просил, ни от кого не зависел, задумал и осуществил себя сам. Бли-стательным итогом этой жизни стало «Избранное», составленное Викторией Иноземцевой и вышедшее к юбилею в издательстве «Время»: триста страниц классической русской поэзии, дай Бог четверть написанного им в рифму. Он любил цитировать Ходасевича: «Здесь, на горо-шине Земли, будь или ангел, или демон». Страна у нас такая, что осуществиться может только сверхчеловек. Вот и вспомним его без слюней и соплей, как живой пример силы и победитель-ности; и будем как он, если сможем.

24 февраля. Родился Константин Федин (1892) Федин беден

Сегодня в России трудно найти человека, который бы перечитывал или хоть внятно помнил роман Константина Федина «Города и годы». Про остальные его сочинения речи нет вообще – они и в советские времена были достоянием специалистов по истории советской литературы. Взявшись писать портретную галерею советских классиков с намерением вернуть их в активный читательский обиход – потому что адекватной замены им новые времена, к сожалению, так и не предложили, – перед судьбой и личностью Федина я останавливаюсь в некотором недоумении. Лет в двенадцать-тринадцать я посмотрел фильм Зархи по «Городам и годам» с замечательным Старыгиным в главной роли, прочел роман, и некоторое время он был у меня одним из любимых, причем вьелся даже глубже, чем казалось: сочиняя в «Орфографии» пародию на типичный русский революционный эпос, я неожиданно довольно точно изложил именно фединскую фабулу – с роковой любовью и бесконечным переходом всех героев, включая главного лощеного злодея, то на сторону красных, то в стан белых, то в банду зеленых. Но штука в том, что роман Федина в самом деле похож на все революционные эпосы сразу – старший серапион создал их идеальную квинтэссенцию. Прочитав «Города и годы», можно не то чтобы больше ничего не читать об империалистической войне и революции, но как-то сразу обо всем получить представление. Федин, чтобы уж сразу покончить с остальными его сочинениями и сосредоточиться на лучшем, обладал уникальным пластическим даром – даром не столько описания, сколько перевоплощения: скажем, Александр Архангельский, вовремя узнав об этой своей способности, из посредственных поэтов переметнулся в гениальные пародисты. Может, такова и была судьба Федина – написав по стечению обстоятельств одну действительно классную книгу, сосредоточиться на литературной критике, мемуарах либо, чем черт не шутит, пародии. Во всяком случае, все его следующие книги были безукоризненно вторичны, и в каждой слышатся точно имитированные чужие голоса. Разохотившись после «Городов и годов», я принялся за фединский серый девятитомник – и с ужасом обнаружил, что уже следующий его роман, «Братья», написан из рук вон никак, а дальше пошла абсолютно мертвая материя, всякое «Похищение Европы», «Санаторий «Арктур»», и опять все похоже на всех сразу, не говоря уж о трилогии, почти дословно слизанной с «Хождения по мукам» и завязшей в процессе. В последние годы жизни Федин, как большинство соцреалистов-ровесников, домучивал вторую книгу «Костра» – и здесь тоже есть роковая общность: Шолохов двадцать лет ваял второй том «Поднятой целины», чудовищно слабый, ходульный, отговариваясь невероятной требовательностью художника к себе; Фадеев всю жизнь мечтал закончить пятую часть «Последнего из Удэге», Леонов в год смерти выпустил отнявшую у него пятьдесят лет жизни двухтомную «Пирамиду»... Все они изо всех сил пытались – иногда честно – вернуть вдохновение двадцатых и тридцатых, когда они, вчерашние студенты, белогвардейцы или красноармейцы, в каких-то десять лет написали могучий корпус текстов, непредставимых для сегодняшних двадцатилетних – и по таланту, и по ранней зрелости, и по метафизической дерзости; но как их страна с годами все медленней двигалась, все глубже увязала в колею – так и собственные их поздние сочинения безнадежно тормозились и рассыпались, а слава основывалась исключительно на ранних достижениях. Какая уж тут требовательность художника – позднего Федина вообще читать нельзя, словно вату жуешь. В «Братьях» он подражал одновременно Леонову, Чапыгину и однокашнику по серапионовскому братству Всеволоду Иванову, пуская, например, такие фиоритуры: «На царское багренье первую ятовь, под учугом, казаги брали в почин, а потом шли вниз по Уралу, от ятови к ятови, поднимая сонную рыбу шумом и звоном ломов из глубины на поверхность, ко льду, выволакивая осетров через проруби баграми и подбагрениками». В наше время такие штуки любит выделять

вать Алексей Иванов, отличный прозаик, которому зачем-то надо насыщать иные страницы экзотическими диалектизмами до полной нечитабельности, – но Иванов явственно пересмеивает большой стиль советских исторических эпосов, а Федин ведь все всерьез. В «Арктуре» он попытался закосить под «Волшебную гору», в «Похищении» – под Горького, Ролана, Цвейга, и все это одновременно (а во втором томе, где герой и действие переезжают из фашистской Европы в Советскую Россию, – одновременно под Эренбурга, Катаева и Шагинян); в трилогии, как уже было сказано, он переиродил Алексея Толстого, но ориентировался при этом на Льва, а потому разбодяживал без того вялое повествование монотонными многотонными периодами об исторической необходимости и частной судьбе; мысли там, правду сказать, на копейку. При этом он был очень дурным человеком, многократно предавшим собственную серапионовскую юность, младшего товарища Лунца (чье «Избранное» при советской власти так и не пробил в печать), а также старшего друга Пастернака, на которого одно время молился. Его чрезвычайно гнилая роль в истории предсмертной травли Пастернака многократно описана, он не имел даже мужества выйти из дому в день его похорон (а сколько раз Пастернак его защищал во время разноса тех же «Братьев», как перехваливал, как тушил пожар на фединской даче в 1951 году!). В общем, неловко реабилитировать Федина. Да и не хочется. Да никто и не собирается. Но случилось так, что одну блестящую книгу он написал, и вот как это вышло.

Федин начал печататься еще в 1913 году, в «Сатириконе». Перед самой войной ему повезло отправиться для продолжения образования в Германию, где он сразу после начала войны оказался под домашним арестом – с правом гулять по городу, но без права из него выехать. В Россию он вернулся в 1918 году и очень скоро попал в литературную студию Замятина и Шкловского, из которой получилась потом одна из самых обаятельных литературных групп того времени. Серапионы провозгласили установку на сюжетную прозу, сильную фабулу, социальную остроту – и «Города и годы», писавшиеся как демонстрационный, первый, образцовый роман нового направления, все это в себя вобрали. Тут получилось что-то вроде импровизированного салата или пиццы, куда набухано все, что есть в доме, но поскольку и время было безнадежно эклектичным, получилось непредсказуемое соответствие. В «Городах и годах» слышится множество отзвуков – тут и философская проза Лунца, и издевательский говорок Зоценко, и пряная провинциальная экзотика все того же Вс. Иванова, и даже готика совсем молодого Каверина; тут вам и революционный эпос, и роман с тайной, и философические диспуты, и ужасная страсть, и предательство, и несколько истерических авторских отступлений. Пожалуй, роман Федина – наиболее удачный (в смысле наглядности) пример романа на знаменитую тему «Интеллигенция и революция»: что делать во время революции человеку, который не хочет убивать.

Напомним сюжет, почти рыбаковский по остроте и «страстям»: молодой русский, Андрей Старцев, в канун войны оказывается в Германии, как и его создатель. Он дружит с молодым художником Куртом Ваном, очень таким страстным персонажем, склонным к длинным и пафосным монологам. Все картины Курта Вана скупает ужасный злодей фон цур Мюлен-Шенау, тоже похожий на всех роковых офицеров сразу. Он скупает эти шедевры и прячет в запасниках, чтобы обделенное человечество никогда их не увидело. Ладно. Начинается война, и Курт Ван ужасно ссорится с Андреем. Я хочу тебя ненавидеть! Я буду тебя ненавидеть! К черту мир, да здравствует кровопускание и здоровая ненависть, я немец, ты русский, пошел ты к черту. Одновременно описывается единственная фединская героиня, которой нельзя отказать в некотором обаянии, – Мария Урбах, которая в детстве беспрестанно подвергалась смертельной опасности, но всякий раз чудом выживала. Сильная, здоровая, молодая, энергичная и, как это встарь называлось, чувственная. Любит риск. Пыталась повесить кошку, чтобы посмотреть, как та будет умирать (впоследствии намеревалась отпоить молоком). Потрясенный участью кошки – и, как знать, не опасаясь ли того же для себя? – папаша отправляет ее в пансион, откуда она сбегает с роковым Шенау. Сцена этого побега написана недурно: они где-то пропа-

дают три дня и две ночи, после чего Шенау является к папаше делать предложение. «Лейтенант приехал с Мари, одетой в новый костюм, сделавший ее стройнее и ярче, с новой прической и с каким-то новым взглядом потемневших, возбужденных глаз. Она села в гостиную, будто прибыла с визитом в малознакомый дом, – не снимая шляпы, наполовину стянув с правой руки перчатку. Зеркало, стоявшее позади ее кресла, не давало ей покоя, и она скоро повернулась к нему лицом», – ну очень же хорошо! Они договорились о помолвке, а тут война. И лейтенант уехал на фронт, где попал в русский плен, а Мари, не в силах сидеть без дела, стала заботиться о раненых. Во время одной из одиноких прогулок она встречает молодого русского, а поскольку влюбляться она способна только во что-то роковое, следует сеанс бурной любви с врагом. Они восходят на горы, слетают оттуда на санках, останавливаются в маленьких гостиницах, где им подают глинтвейн, и всеевропейская бойня подогревает их чувства. Попутно Андрей разговаривает разговоры с разными немцами, в особенности с доморощенным философом Геннигом, который доказывает ему, что немецкий дух сроден русскому и что война есть кратчайший путь к социализму зародыш которого видится Геннигу в карточной системе. «Р-р-распределять в обход государства!» Генниг – противнейший малый – высказывает заветную мысль всех оппонентов Старцева, квинтэссенцию античеловеческой философии, против которой эта книга и написана: «сначала ненависть, потом любовь». Ненависть строит и цементирует, а руссише Андреас не чувствует в себе достаточной ненависти, йа, йа!

Ну, долго ли, коротко ли, Андрей вернулся в Россию, и дальше начинаются волшебные встречи и совпадения, которых так много во всех русских революционных романах, словно все герои русской прозы двадцатых годов толклись на крошечном пятачке. Почему так смешно получается, почему герои «Доктора Живаго» постоянно натываются друг на друга, почему фединские, пильняковские, толстовские, а особенно шолоховские герои только и делают, что не могут разминуться, – объяснить несложно. У Шолохова все совсем просто, поскольку действие разворачивается на очень небольшом пространстве; у остальных мы становимся свидетелями титанической попытки автора втиснуть революцию в прокрустово ложе традиционного романа. В традиционном романе фабульные инструменты какие? – странствия, встречи, любовь сквозь испытания, иногда тайна рождения или погоня; революция сама по себе ломает рамки, рвет фабулы, но надо же ее как-то описывать! – и вот они, бедные, сочетают картины разрухи и распада с отчаянными потугами все это сшить, впихнуть в замкнутую форму. А может, срабатывает вечный инстинктивный страх перед катастрофой, желание склудиться в клубок, собраться вместе перед лицом неопишемого – и потому герои из всех сил поддерживают старые связи. Но куда бы ни ехал по революционной России герой прозы двадцатых годов – он непременно уткнется в одноклассника или бывшую возлюбленную, и между ними развернется главная коллизия всей этой замечательной прозы: любовь под действием непреодолимых обстоятельств. Например, она красная, он белый («Сорок первый», «Трава забвения»). Или: она белая, он красный («Хожение», «Поцелуй» Бабеля). А если есть еще и третий, который часто вообще зеленый, – треугольник разрастается до причудливой и многоцветной стереометрической фигуры, и все бесперечь перебегают из одного лагеря в другой, и суетятся еще какие-то пленные немцы либо белочехи, – короче, все кувырком; вот у Федина как раз такой вариант. Старцев оказывается в срединной, глубинной России, в Мордовии, в Семидоле. Там мордовских националистов подбивает на контрреволюционный мятеж ужасный Шенау, а добрых немецких военнопленных агитирует за советскую власть обернувшийся убежденным большевиком Курт Ван. И Старцев оказывается между двух огней: ему мила революционная ярость Вана, но неприятна его бескомпромиссность, крики о ненависти, вся эта железность... Он не хочет убивать, не умеет этого делать, он чувствует в себе дар, хотя еще не понимает – какой, и жить ему тоже хочется, и он не готов предать европейский гуманизм и русскую интеллигентскую мягкотелость, и все вокруг вытесняет его из жизни... Он знакомится с местной мещанкой Ритой и делает ей ребенка. А потом он узнает, что в красный плен попал Шенау. А

поскольку Шенау очень подлый, то ему удастся как-то втереться в доверие к Андрею и уговорить, чтобы Старцев спас его от расстрела. А Старцеву ужасно хочется связаться с оставленной в Германии Мари, и написать ей он никак не может – письма не доходят. Тогда он умудряется сунуть Шенау поддельные документы и освободить его, но с неременным условием, чтобы он доставил к Мари письмо. При этом он совершенно не знает, что Мари была любовницей и даже невестой Шенау. Представляете, какое ужасное совпадение?! И роковой коварный злодей Шенау отправляется в Германию, но штука в том, что он успел все узнать про роман Андрея с Ритой. И приехав в Германию, он направляется к Мари и говорит ей: Мари, ты изменила мне с русским, и я привез тебе письмо от этого русского. Они там такая бесхребетная нация, ужас. Он даже не смог меня убить, спас мою жизнь, и теперь я ему ужасно отомщу!!! И тебе тоже. Ты знаешь, он там, в России, женился на другой. Пишет тебе любовное письмо – вот оно, возьми, не жалко, – а сам обрюхатил местную мещанку. Это тебе как? Кушай, я удовлетворен. И он уходит.

Что делает Мари – роковая, энергичная, неостановимая Мари?! Она едет в Россию, естественно. К Андрею Старцеву, по которому все это время сохла. В Москву, куда он переехал из Семидола. Это все занимает меньше девяти месяцев, потому что как раз в момент ее появления Рита рождает. А тут Мари. Андрей кричит: «Мари!» – но поздно. Она все узнала, во всем лично убедилась и не простит никогда, а он остался, раздавленный. И рассказал обо всем Курту Вану, в том числе про освобождение Шенау. И Курт Ван, как гласит последняя фраза романа, «сделал для Андрея все, что должен сделать товарищ, друг, художник», то есть пристрелил на пустыре. «И сняв со стены верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики», как писал в бабелевском цикле товарищ Никита Балмашев.

При беглом пересказе получается, конечно, черт-те что, однако в романе все это смотрится неплохо – и потому, что описание детства Мари с поисками гробницы легендарной маркиграфини принадлежит к числу лучших страниц советской детской литературы, и потому, что есть там отличное описание боя, когда Старцев вдруг сбрасывает страх смерти и бежит в атаку, чувствуя себя голым, бесстыдным, освобожденным от всего; в общем, это хорошо написано, а что придумано в соответствии с авантюрным каноном – так и это сработало на успех, потому что видно, как этот канон трещит и разлезается под действием мирового катаклизма. Гораздо сложнее другое: что он сказать-то хотел? Критика была в недоумении. Пролетарская критикесса Колесникова увидела интеллигентское смятение даже в кольцевой композиции романа – «Все шиворот-навыворот», а пролетарию надо, чтоб было ясно: вот как одно шло за другим, так все, пожалуйста, и пропишите. Однако, заметила Колесникова, суровый приговор, произнесенный герою, внушает надежду на эволюцию автора; главная претензия была в том, что Курт зря, не по-нашему разобрался со Старцевым. Надо было, конечно, провести это дело через трибунал.

Смысл выходил у Федина действительно как будто двойной: ему удалось создать чрезвычайно обаятельного героя. Старцев – хороший. Он талантливый, добрый, красивый, а вся его беда в том, что он «не проволочный», как пишет он в последнем письме к Мари. Вышла как бы история о старомодном европейском (и русском) гуманизме, попавшем в мясорубку, и о том, что ему с этой мясорубкой делать. И тут Федин вроде как диагностировал действительно очень важную вещь, а именно бессилие человечности, запрос на сверхчеловечность, отличную, конечно, от ницшеанской, а просто более радикальную, жертвенную, бесстрашную; сходную мысль и в сходное время, да и в том же месте, в революционном Петрограде, высказывал Ходасевич. «Будь или ангел, или демон». Запрос на ангела ощущался очень остро. Пожалуй, русская литература смогла на него ответить только «Доктором Живаго»: демонов-то хватало, а ангела сумел написать (и очень убедительно) один Пастернак. Впрочем, некоторые подходы к замыслу были у Белого в «Москве», но такие сумбурные, уже проваливавшиеся в безумие,

что все кануло; сатана есть, очень наглядный, – Мандро. А преобразование Коробкина осталось недописанным.

Проблема в том, что Федин был писатель по преимуществу европейский – потому, скажем, К. Симонов и другие коллеги предпочитали именовать его именно европейцем, акцентируя элегантность и отчужденность его седовласого облика. Конечно, это не Европа, а «Европа», книжный, адаптированный вариант, *slightly abridged* – настоящей-то Европой, как ни ужасно это звучит, был Эренбург, вечно лохматый, засыпанный пеплом, одетый черт-те как, очень еврейский и при этом очень монмартрский. Видимо, Эренбургу в силу его еврейской натуры особенно удавалась переимчивость – у Фебина все выходило очень уж провинциально, он так и не понял, что высшим лоском является отсутствие лоска; но прозаиком он был европейским, и к войне, а также к революции, подходил с традиционными европейскими критериями. То есть он пытался их обсуждать в категориях добра и зла. Но с революцией так нельзя. Еще безнадежней описывать ее в категориях марксизма, почему все советские революционные романы и оказались в конечном счете неудачны (антисоветские, впрочем, тоже). Революция – это когда страну Бог посетил, как говорится в народе только об очень тяжелых болезнях или стихийных бедствиях; Бог сошел, на миг запахло одновременно раем и адом, страна чудовищно выросла над собой – и какие уж тут человеческие критерии добра и зла? Тут действует божественное. Любовь в таких обстоятельствах оказывается исключительно сильна, а жизнь почти невыносима, но мне приходилось уже возражать ненавистникам русской революции, напоминать им, что Бог не заботится о комфорте принимающей стороны, и потому требовать от него гуманизма как-то не совсем перспективно. Революция – это гигантское превышение масштабов. В революции надо быть либо титаном, либо пигмеем, либо никем, либо всем, и драма Старцева, конечно, не в том, что он добрый, а в том, что он мелкий. То есть недостаточно добрый. В революции и в пореволюционной действительности, во вспышке и затухании двадцатых, надо было демонстрировать не марксистские или толстовские, а либо дьявольские, либо христианские качества. И роман о революции мог быть только религиозным, и оценивать ее надо вне идеологий: так получилось у внеидеологичного Леонова, для которого главным критерием был масштаб личности, и у христианского Пастернака, для которого превыше всех идей была жертвенная, не жалеющая себя, предельно самоотреченная и свободная человечность. Федин, конечно, революцию в полный рост не показал, но он показал драму человека в сверхчеловеческом, невозможность остаться собой – и гибель, неизбежную для того, кто не смог сломаться и перерасти. Старцев гибнет никак не потому, что он гуманист, попавший в негуманистическое время, – а потому, что его гуманизм ограничивается состраданием ко всем да помощью конкретному мерзавцу. Просто человеком в девятнадцатом году быть нельзя, это Федин точно понял. Да и вообще в России желательно превышать, превышать... но это уж тема другой литературы, которую, бог даст, напишут в нынешнем веке. Для противостояния двадцатому Федин беден, и тут сказывается гибельность всякой умеренности и половинчатости. Словно нарочно о нем и о его Старцеве сказано в одной из самых суровых книг, когда-либо написанных: у кого много – тому прибавится, у кого мало – у того отнимется. И у Толстого о пустоцветах вроде Сони – тоже очень по-христиански, а ведь Соня добрая, хорошая. Лучше Наташи. И Старцев лучше Курта, и Федин лучше многих, а вот поди ж ты. Поучительная вещь – история русской литературы.

...Дальше с Фебиным случилось предсказуемое: не найдя сил перерасти себя, он стал обычным плохим писателем плюс чиновником (что предсказал ему еще Лунц). Дачи их с Пастернаком были по соседству. В тридцать восьмом за Фебиным приехали. Он пошел к черной машине – и тут увидел, что ордер выписан не на него, а на Бруно Ясенского. Он сказал: «Плохо работаете, товарищи!» – и указал на дачу, где жил Ясенский. Пастернак этим поступком очень возмущался. Почему? Потому что надо было поехать! Там бы недоразумение вскрылось, и, глядишь, удалось бы спасти еще и Ясенского. Или погибнуть за него. Но, в общем,

как-то сломать движение адского конвейера, хоть на миг нарушить его, заставить, что ли, одуматься – до чего дошли, вместо одного писателя хватают другого... Я не знаю, как надо было поступить в этой ситуации. Не знаю, что сделал бы я. И как поступило бы большинство. Но что Пастернак поехал бы вместо Ясенского – уверен стопроцентно, и это был бы не человеческий, а сверхчеловеческий поступок; и поэтому Пастернак написал «Доктора Живаго», а Федин сегодня хранится в пыльной кладовке советской литературы.

Но «Города и годы» читать надо. Полезная книга, и она останется. Не говоря уже о том, что послесловие к ней, датированное 1950 годом, тоже очень занятное. Там Федин приводит прелестный германский анекдот 1933 года: Гитлер прогуливается с Гинденбургом. Гинденбург роняет носовой платок, Гитлер его подбирает, и Гинденбург рассыпается в благодарностях. Гитлер: «Ах, право, это такой пустяк!» Гинденбург: «Не скажите. Этот платок – единственная вещь в стране, куда я могу сунуть нос».

В отличие от прочих сочинений Федина, этот анекдот легко реанимируется и переносится в актуальные контексты.

24 марта. Первая публикация романа «Чапаев» (1923) Жить хочется

«Чапаева» в сегодняшнем книжном магазине не купишь – он не переиздавался с советских времен, да и охотников читать его наверняка будет немного. Фильм совершенно заслонил книгу, как Петька и Анка в картине заслонили Фурманова. Между тем роман не о Василии Иваныче и Петьке, этих двух персонажах советского детского фольклора, а именно об отношениях Федора Клычкова (в котором Фурманов изобразил идеального себя) и переубежденного им анархиста Василия Чапаева, крестьянина и полного георгиевского кавалера. И эта линия куда интересней фильма, достоинства которого отрицать бессмысленно, – просто он про другое. Символично, что в середине тридцатых на экран вытащили именно Петьку, о котором в романе говорится мельком и пренебрежительно: там он грязный туповатый чапаевский ординарец, объект всеобщих беззлобных насмешек. Но именно Петька – положительный герой новой эпохи. А интеллигентный комиссар – явно уходящая натура. Трудно сомневаться, что Фурманова уничтожили бы еще в первую волну большого террора (он был вдобавок и РАП-Повец, хотя правый, толерантный к попутчикам).

Роман был экранизирован не только потому, что срочно требовалось создавать мифологию Гражданской войны и готовиться к новой, а потому, что стал одним из советских бестселлеров, выдержал четыре издания еще при жизни автора, умершего в 1926 году от менингита, и в библиотеках его было не достать. В чем тут дело? Вероятно, в том, что Фурманов интуитивно угадал безошибочный рецепт: в основе множества шедевров – приключения благородного странника и его хитроватого спутника, простого и циничного с виду парня, наделенного, однако, золотым сердцем. Почти все романы-странствия и многие детективы построены именно так – Дон Кихот и Санчо, Тиль и Ламме, Холмс и Ватсон, да те же Дживз и Вустер, наконец. Трудно сомневаться, что в реальности отношения Клычкова и Чапаева были далеки от идиллических: ссорились они по десять раз на дню, Чапай размахивал револьвером, и только холодная выдержка Фурманова спасала положение. В сущности, получилась книга об отношениях народа и интеллигенции в Гражданской войне – отношениях трудных, бурных и необыкновенно плодотворных. В обычной жизни Фурманов едва ли повстречал бы Чапаева – студент московского университета, книжник, ивановский уроженец и столичный житель... Ему попросту негде было пересечься с плотником из волжской деревни. Да и сам этот плотник сроду бы не заподозрил в себе великих командирских способностей, и Фурманов не проявил бы педагогических и кавалерийских талантов, если б не империалистическая война, перешедшая в Гражданскую. «Чапаев» – роман о фантастически талантливом народе, восторженно открывающем в себе новые способности, о полуграмотном крестьянине, оказавшемся природным стратегом, о рассудительном умнике, обернувшимся превосходным наездником и хладнокровным солдатом. Эта книга, может, и написана суконно, однако в ней чувствуется жар и азарт боя, здоровье и молодость, и вот этот бешеный восторг первооткрывательства: все можем! Мир кроим! Естественно, Чапаев шел в бой не за большевизм, в котором (как и в фильме) плохо разбирался; и уж, конечно, не за личную славу, хотя тщеславен был бешено. Мировую революцию он представлял расплывчато – как Копенкин у Платонова, – но в этом и прелесть: что-то определенное и ясное никогда бы его так не вдохновило. Им всем – комиссарам, плотникам, студентам, крестьянам, прапорщикам Первой мировой и провинциальным мечтателям – рисовалось нечто феерическое, невообразимое, сказочное и универсальное, и они чувствовали себя создателями вековой мечты человечества, и эта наивная, но неубиваемая вера делала их титанами. Многие из них так и не вписались в послевоенный быт, и едва ли можно представить Чапаева в середине двадцатых советским военным чиновником: Фрунзе убили, Котовский в мирное время нарвался на пулю сумасшедшего ревнивца, а сколько незаметных и никем не описанных

героев Гражданской сломались, как героиня толстовской «Гадюки», спились или превратились в легендарных воров, как леоновский Векшин... Советская жизнь, плоская и пошлая, оказалась им не по масштабу, Гражданскую они вспоминали как лучшее время – не потому, что безнаказанно грабили и насиловали, не потому, что им нравилось убивать, а потому, что это было время великого общенационального вдохновения. И в «Чапаеве» это чувствуется – от его страниц веет счастьем и обреченностью. Ясно ведь, что у героев нет будущего. Оба рано умрут, потому что человеку, преобразившемуся в магнитном поле Большой Истории, нет пути назад. Чапаев останется на берегу Урала, раненный в голову и руку (по одной из версий, он не прыгнул в реку, а застрелился). Фурманов умрет, не закончив нового романа «Писатели» – ценнейший был бы документ, памятник литературной борьбе двадцатых, по-своему не менее увлекательной, чем Гражданская война.

Бабель увидит все иначе – и, поскольку художественный его дар несравнимо больше фурмановского, мы будем помнить не «Чапаева», а «Конармию», не Клычкова, а Лютова, которому гуся убить – подвиг. Бабель увидит, как Большая История и расплывчатая революционная мечта пробуждают фанатизм и зверство, как взаимное истребление разъедает душу, – и такой взгляд на вещи имеет право быть, и у Лютова своя бесспорная правда. В эпохи разрушения и упадка она ближе и понятней читателю, чем утопические разговоры о мировой революции и описания боев в корявой политотдельской стилистике. Но чудесные превращения заурядных и далеких друг от друга людей в могучих, неразрывно спаянных боевых товарищей, хозяев нового мира, мифологических кентавров, несущихся сквозь пули и неуязвимых для сабель, случаются именно в кровавые эпохи и индуцируются именно утопиями, хоть ты тресни. В другие времена ничего подобного не бывает. А без героев история мертва... что мы и имеем, и предупреждал об этом другой автор, с фамилией, похожей на Чапаев. В одном из «Философических писем» прямо сказано: пусть неглубокие мыслители боятся религиозных войн. Ужасно лишь бессмысленное зверство, которого и в повседневности хватает, а героическая борьба за идеалы прекрасна, в ней отковываются великие характеры и совершаются духовные подвиги.

Фурманова перевели из чапаевской дивизии за два месяца до ее лбищевского разгрома. Судьба уберегла – не то б, конечно, ни романа, ни фильма, и не узнал бы никто о Василии Ивановиче, мало ли таких было... Он успел написать Чапаю единственное письмо, которого адресат уже не получил. Письмо тоскливое, хоть и бодрящееся: в штабе Фурманову плохо, скучно, он срывался и отчаянно рвался назад. «Помнишь, как мы с тобой летали по фронтам? Кровь кипит, жить хочется!» Вот это «жить хочется» – и останется от фурмановского романа. Не прозябать, не выживать – жить. Кто же будет сегодня переиздавать и перечитывать такую книгу.

1 апреля. Умер Антон Макаренко (1939) Флаги без башни

1 апреля 1939 года умер от разрыва сердца Антон Макаренко. За две недели до этого он прошел парткомиссию Союза писателей и в конце апреля должен был вступить в ВКП (б). О том, почему он так задержался со вступлением в партию, Макаренко отшучивался: из-за пацанов не было времени ни получать высшее педагогическое образование, ни жениться, ни подавать заявление. Жене он, однако, писал, что давно вступил бы в партию, да подходящей партии нет: кругом «шпана». В девяностые это дало некоторым исследователям (в частности, замечательному марбургскому специалисту, основателю немецкого центра по изучению Макаренко Гетцу Хиллигу) шанс реабилитировать его уже перед новой эпохой; появилась даже концепция (о ней много писал Вячеслав Румянцев), согласно которой Макаренко строил капитализм в отдельно взятой колонии, поскольку колонисты сами зарабатывали и сами распределяли выручку, без всякой уравниловки. Думается, Макаренко не нуждается в такой реабилитации, и строил он не капитализм, но примерно тот социализм, который мечтался большинству революционных романтиков в первой половине двадцатых. В тридцать восьмом этот социализм вступил в решительное противоречие с новой практикой, и Макаренко имел все шансы погибнуть вместе с большинством единомышленников. Судьба его схожа с трагическим случаем другого прозаика – Александра Авдеенко, автора неопубликованного романа «Государство – это я». Истреблялись в первую очередь люди, искренне полагавшие, что государство – это они. Государство – это совсем другой человек, о чем им и напомнили очень скоро под предлогом их стилистической беспомощности. Сталин на совещании в ЦК ругал Авдеенко именно за то, что у него нет «ни голоса, ни стиля». Аналогичному разному в 1938 году подвергся Макаренко – за «Флаги на башнях». Эта полемика интересна, к ней стоит вернуться.

В журнале «Литературный критик» работал замечательный литературовед Федор Левин (1901–1972), друг Платонова, автор монографии о Бабеле, отважный защитник словесности от идеологического кнута. Именно Левин в тридцать восьмом осторожно, хоть и язвительно, стал критиковать «Флаги на башнях». В статье «Четвертая повесть А. Макаренко» он дал читателю понять, что перед ним социальная утопия, имеющая мало общего с реальностью; что Макаренко идеализирует и абсолютизирует свой опыт, а пишет все слабее. Это было беспрятственно напечатано и даже подхвачено, несмотря на негодующие отклики самих воспитанников Макаренко, героев повести, утверждавших, что в ней всё правда. Одновременно в «Литературной газете» появилась пародия Александра Флита (вот уж злока, куда Архангельскому) «Детки в сиропе. Фрагмент медового романа». «Еще весеннее солнышко блистало на небосклончике в пурпуровом закатике, как прибывшему утром в колонию очаровательному Петьке стало стыдно за себя и за свое прошлое. Он, улыбаясь, переродился к всеобщему удовольствию всей белоснежной и нарядной бригады. Петькины розовые ручонки в ослепительно белых манжетиках весело тянулись к коллективу».

Парадокс заключается в том, что и Флит, и Левин пережили большой террор и самого Сталина: обоих, правда, громили в 1947 году – Левина за поддержку Платонова, Флита за пародии в «Ленинграде», – но тем и ограничились. В 1938 году Макаренко был опаснее своих литературных оппонентов, не веривших в дело создания нового человека и не особенно это скрывавших. Тогда в это вообще уже мало кто верил. Горький – главный апологет этой антропологической революции, доходивший в ее пропаганде до восторженного очерка о Соловках или книги о Беломорканале, – был последним, кто пытался отстаивать ее. К 1939 году в СССР победила безнадежная архаика – палочная дисциплина, египетская пирамида. Макаренко надолго подверстали именно к этому проекту, хотя сталинцы были вовсе не сторонниками революции, а ее могильщиками.

1 апреля 1939 года, день скоропостижной смерти Макаренко, был границей, отделявшей революционную педагогику от контрреволюционной. И для расправы с этой революционной педагогией годился даже классово чуждый элемент – скептики, гуманисты, эстеты, нашедшие приют в журнале «Литературный критик», тоже прикрытом в свой час. Они для сталинизма приемлемей и безопасней, чем Макаренко с его откровенно революционным методом воспитания в людях чувства собственного достоинства. Только это он и воспитывал, поскольку человеку, уважающему себя и пребывающему в статусе хозяина страны, хулиганство и воровство ни к чему. Он и так господин природы и равный совладелец Вселенной. Не зря Перцовский по кличке Перец, один из любимых воспитанников Макаренко, говорил: «Мы жили при коммунизме. Так нигде не было и больше никогда не будет». Куряжская и Броварская коммуны дали сотни героев войны, ученых, новаторов – но после войны их опыт оказался неповторим. Я еще застал их. Это были странные, умные люди, деловитые, быстрые, говорившие об «Антоне» без придыхания, не как апостолы о Боге, а как дети о хорошем отце.

Макаренко в самом деле придавал исключительное значение труду, но не тому, унылому и бессмысленному которым без толку мучили в послевоенных школах (мог ли, кстати, Макаренко вообразить себе такой ужас, как раздельное обучение?!). Его амбиция была в том, чтобы руками бывших беспризорников делать лучшие в СССР фотоаппараты ФЭД и зарабатывать реальные деньги. Он умел увлечь неосуществимой задачей – но только неосуществимое и привлекает сердца. Он в самом деле предлагал воспитанникам небывалую степень свободы, воспитывал воров доверием, а беглецов – безнадзорностью, а единственная попытка одного из дежурных сорвать крестик с новенького колониста, сельского подростка, вызвала его жесткую отповедь (рассказ «Хочу домой»). Макаренко отнюдь не был сторонником палочной дисциплины – и, более того, окорачивал детей, когда они начинали в это заигрываться (что говорить, у них есть такая склонность – военизированные отряды, штабы и форма всегда привлекательны, вспомним хоть Тимура с его командой). Осмысленный и оплачиваемый труд, самоуправление, доверие – три кита, на которых стояла его система, принятая во всем мире, но оплеванная на Родине.

В какой степени она приложима к другим коллективам и временам – вопрос обсуждаемый; существует дилетантское мнение, что всякая авторская методика работает лишь у автора, но системы Станиславского, Сухомлинского или Спока давно стали универсальны. Воспитание – не только авторская работа, но и точная наука. Иной вопрос – что педагогика Макаренко немыслима без общественного контекста, без общенациональной утопии: именно поэтому захлебнулась, скажем, «коммунарская методика», для пропаганды которой так много сделал блистательный Симон Соловейчик. Новым коммунарам нечего было строить, у них не было ни своего ФЭДа, ни перспективы строительства первой в мире справедливой страны: им оставалось наращивать экзальтацию и играть в то, что было для куряжцев или броварцев жизнью. О применимости макаренковских методов в сегодняшней России, которая ничего не строит, а лишь латает фасад и яростно орет на всех, кто указывает на новые пятна гнили, можно, я полагаю, не распространяться, чтобы не травить душу. Здесь любой класс педагога-новатора и почти каждая коммуна немедленно вырождается в секту с самыми катастрофическими последствиями для воспитуемых, а проблема беспризорности – не менее острая, чем в двадцатых, – решается в основном за счет частных усыновлений, которые, во-первых, слишком малочисленны, а во-вторых, часто приводят к трагедиям вроде той, какую Н. Горланова и В. Букур описали в романе «Чужая душа», а Е. Арманд – в блестящей книге «О Господи, о Боже мой. Педагогическая трагедия». Сегодня наша педагогика – башня без флага, а книги Макаренко – памятники грандиозного эксперимента – флаги без башни.

Так что в исторической перспективе Ф. Левин и А. Флит оказались бесспорно правы. Неправы они в одном: «Флаги на башнях» написаны очень хорошо, гораздо лучше «Педаго-

гической поэмы». Лежит на этой книге какой-то закатный, прощальный отблеск – «так души смотрят с высоты на ими брошенное тело».

1 апреля. День дурака Пролетая над гнездом Кукушкинда

Жалко, что никто еще не задумался как следует над деградацией первоапрельских розыгрышей. Это какая ж у нас была страна – умела над собой посмеяться! На что я человек без стыда, без совести, а о некоторых вещах до сих пор вспоминать стыдно. Была, скажем, волна публикаций о том, что Штаты собираются прятать у нас свои радиоактивные отходы, и о том, как это чудовищно вредно. Я возьми и напиши в одной из первоапрельских газет, что эти радиоактивные отходы ввозятся к нам под видом недавно появившихся «Марса» и «Сникерса». И что вы думаете – в Екатеринбурге устроили замеры радиоактивности в «Марсах» и «Сникерсах»? К ним-то газета приходила не 1 апреля, а позже. И все купились.

В другой раз я написал, что все москвичи, поддерживающие политику НАТО в отношении Сербии, будут бесплатно накормлены в одном американском ресторане, функционирующем в Москве. Начальство ресторана было предупреждено, это им была как бы реклама. От взывающих бесплатного обеда требовалось только одно: заполнить купон и поставить личную подпись. «Я, такой-то, горячо одобряю политику Североатлантического блока». Ужас в том, что человек сто, кабы не больше, явились требовать бесплатного обеда. Некоторые взяли детей. Подумаешь, купон. Не убудет ни от них, ни от Сербии, ни от блока НАТО, а обед – вот он, из трех блюд. Потом они долго звонили в негодовании. Им почему-то показалось, что я повел себя бесчестно. О том, как повели себя они, никто не думал. «Шалость удалась», как говорится в «Поттере».

В третий раз я написал, что российские ученые в знак протеста против призыва студентов в армию работают над препаратом, позволяющим мужчине забеременеть, и этот препарат уже почти готов. В качестве доказательства был сфотографирован очень толстый студент – первый подопытный экземпляр. Ниже размещался весенний призыв к студентам: срочно записываться на эксперимент, а то добровольцев не хватает. Не скажу, что телефон раскалился от звонков, но штук тридцать заявлений о готовности бесплатно поучаствовать в эксперименте мы тогда получили. Лыщу себя надеждой, что шутка сработала, и в тот раз студенческие отсрочки не были отменены.

Короче, резвились. Ровесники до сих пор помнят, как Ален Делон купил «Собеседник», как Вероника Кастро оказалась дочерью Фиделя, а российские ученые наконец установили, что малоприличная пословица «У него своя голова, а у меня своя» имеет под собой почву, ибо лингам с помощью заложенных в него нервных клеток почти всегда принимает решения за своего хозяина. Кто-то верил, кто-то забавлялся, а очерк Владимира Набокова из его швейцарского архива – о том, как он в 1973 году посетил Ленинград под псевдонимом Вивиан Даркблум, – я до сих пор считаю удачайшей своей стилизацией. Эта прелестная пора давно миновала – сегодня розыгрыши свелись к старинному рецепту из Ильфа и Петрова. Там, если помните, старику Кукушкинду ежегодно подбрасывали один и тот же приказ об увольнении, и он всякий раз добросовестно хватался за сердце.

В чем тут дело? Полагаю, к одной причине ситуацию не сведешь: все в мире многофакторно. Туннель роется с двух сторон: чтобы шутка сработала, одни должны быть готовы шутить, а другие – смеяться. Сегодня все так трогательно серьезны, так пафосно готовы обвинять друг друга во всех смертных грехах и ждут только повода, чтобы наброситься всей сворой, ощущая трогательное единение и затаптывая наконец обнаруженного врага... вот никто и не высовывается собственно. У нас сегодня такие времена и такое настроение, что за неудачную остроту готовы всерьез провозгласить врагом народа, провокатором и агентом всех спецслужб: в этом смысле мы вновь переживаем то самое начало тридцатых, когда коллеги шутили над Кукушкиндром. После «Золотого тельца», кстати, шутить перестали уже в масштабе страны –

в последних сочинениях Ильфа и Петрова так и скрипит, и скрежещет мучительное стремление писать несмешно. Получается не всегда, но написали же они дикую «Тоню»...

Дело, конечно, не только в этом: желание смеяться в людях обычно сильней трусости. Придумали бы что-нибудь, шутили бы для своих, в узком кругу, но и этого нет как нет, и это тоже объяснимо. Чтобы срабатывала шутка, должно существовать понятие нормы, а его-то как раз и нет, упразднено. Это ведь штука внутренняя, а нас в последнее время воспитывают так, чтобы все внутренние барьеры уничтожались и человек мгновенно принимал все как должное. Вот скажите: идея принудительной регистрации призывников при выбытии на две недели – это шутка или всерьез? Вы верите, что они пойдут предупреждать военкома обо всех передвижениях, а если не пойдут, будут наказаны в административном порядке? Или: можете вы поверить, что глава комитета по молодежной политике на полном серьезе призывает рожать молодых и неимущих, потому что чем меньше денег, тем проще воспитывать? А что Зураб Церетели подарил Пекину Колосса Родосского, а Юдашкин разработал новую солдатскую форму? Да что мы шарим по родным реалиям – за границей, что ли, мало стало круглогодичного первоапрельского абсурда?! Верите вы, что к визиту французского президента в Англию там опубликовали голую фотографию его жены – вероятно, в порядке приветствия? А что Хиллари Клинтон – родственница ее главного внутрипартийного соперника Барака Обамы, и что родство это проходит через звездную чету Питта и Джоли? А что, наконец, в министерстве транспорта Украины запрещено транслировать в поездах любые песни, кроме украиноязычных – в целях пропаганды ридной культуры? Да мы всем коллективом в лучшие времена не изобрели бы половины этого бреда – и, однако, сегодня все это в порядке вещей: интеллектуальная деградация и временный откат к пещерам – норма, мир проходил через такие эпохи и потом сам себе удивлялся. Но смеяться в такие времена отваживались немногие – обычно это делается постфактум.

Скажи вам сегодня, что с завтрашнего дня к вам в квартиру подселается специальный человек для отслеживания ваших разговоров и перемещений, вы спросите только: его кормить или у него будет паек? И никто не улыбнется, когда шутка окажется разоблачена. Потому что сегодня с человеком можно сделать все, и он не удивится. А закрытость внутренней политики такова, что любой абсурд, исходящий от государства, воспринимается как норма. Если можно было сделать министром обороны сугубо гражданского специалиста по мебели и налогам, кто не поверит, что Михаил Швыдкой, в соответствии с фамилией, брошен на гражданскую авиацию? Если Герман Греф побежит по улицам Петербурга с олимпийским факелом – стоит ли шутить, что Любовь Слиска возглавит нашу сборную по художественной гимнастике? Заседают же Хоркина с Кабаевой в парламенте, много говорят о молодежной политике, и никому не смешно...

Когда юмор везде, шутить не над чем. Даже «Комеди клуб» и «Нашу Рашу» с 1 апреля этого года прикрывают по рекомендации Общественной палаты: заметьте, не за низкопробность, а за кощунственное издевательство над традиционными духовными ценностями России. Что, испугались? Глазки-то забегали? Шутка! Если утробно, то пока можно. Гыгык.

2 апреля. Родился Джакомо Казанова (1725)

Необычайные приключения итальянца в России

Венецианец Джакомо Казанова, чье 285-летие 2 апреля 2010 года отметил крещеный мир, для русских особенно значим, и не только потому, что его мемуары, издававшиеся в советское время, были для нас энциклопедией запретных удовольствий (в этом смысле книга как раз пресновата), а потому, что именно Казанове обязаны мы российским имиджем. Он сформировался на Западе в конце осемнадцатого столетия и мало изменился с тех времен: больше всех на него повлиял с тех пор только Астольф де Кюстин, но Кюстина читать не так приятно. Это отдельным русским он доставляет мазохистское наслаждение, ибо проговаривает вслух то, о чем мы и подумать боимся; если Россия так плоха, как он пишет, то с нас как бы и снимается часть ответственности, потому что ничего не поделаешь с 1839 года. А мир с гораздо большим удовольствием читает самоупоенного, азартного, сексуально озабоченного, тщеславного гурмана Казанову – и смотрит на мир его глазами, потому что Казанова, как ни странно, видит вокруг главным образом хорошее. Казанова любит не одним собой, но и всем миром Божиим, в котором к его услугам столько вкусных вещей, – и потому Россия в его изображении предстает таким же царством роскошного абсурда, какой Афанасию Никитину представлялась Индия. Благодаря бешеной популярности казановских мемуаров, переиздававшихся, переводившихся и зачитывавшихся до дыр, именно в такую Россию Запад поверил охотнее всего – отчасти еще и потому, что Казанова был именно гением среднего вкуса. Его взгляд на Россию – никак не взгляд историка, эстета или стратега: в дикую, богатую, на диво гармоничную страну заехал странствующий сластолюбец – и поразился, до чего все можно. Так она и воспринимается до сих пор, несмотря на все попытки представить ее империей зла: край, где жить нельзя, но все почему-то счастливы; место, где крепостные в восторге от того, что их продают, а слуги почитают избиение за высшую благодарность. Интеллигенции тогда еще не было, брызжать было некому.

О том, насколько Казанова правдив, можно спорить... а лучше не спорить, потому что половины увиденного он не понимает вовсе в силу исключительного верхоглядства – этой неизбежной изнанки авантюрного быстроумия, – а другую половину по-мюнхгаузенски перевирает ради самопиара или эффекта. Мюнхгаузен, кстати, тоже врал главным образом о России, в которой служил больше десяти лет; история о въезде в Петербург в санях, запряженных волком, и о коне, привязанном к колокольне (вишь, церкву-то всю завалило, а потом снег-от стаял, а на кресте конь болтается!), – типичная клюква а-ля рюсс, до которой Запад оказался великим охотником. Должно же где-то на свете существовать сказочное царство, жестокая страна с абсурдными законами, изобильными богатствами, гостеприимными аристократами, просвещенными монархами и диким народом, который благодаря рабству ежеминутно готов к любым услугам, от егерских до сексуальных! Боюсь, все попытки завоевать Россию (наполеоновские уж точно) диктовались именно этим сказочным образом – так Колумб искал Индию, где драгоценности валяются под ногами. Разумеется, захватчики находили в России совсем иной прием – но иноземным авантюристам тут в самом деле всегда радовались. Россия была Меккой для иностранцев особого толка: приятных в обхождении, веселых, галантных, умеющих всякие фокусы и штуки, а что они при этом вруны и воры – так умный человек не может быть не плутом! Казанова на каждом шагу встречает в России добрых знакомых – все проходимцы Европы стеклись сюда заколачивать бабло, морочить местных аристократов, вусмерть нажираться на халяву и дискутировать с просвещенной императрицей. В России, как ее увидел Казанова, всего очень много. Их там, во всяких Венециях и Парижах, воспитывали в строгом чувстве меры, а тут мера почитается за безвкусие, ибо главной чертой России оказывается изобилие. Она поистине неиссякаема во всем, от пространств до богатств; всю жизнь скачи – кругом

не обскачешь. Воровство и жульничество почитаются за добродетель именно потому, что требуют известного ума и храбрости, а ущерба не наносят: обидно ведь, когда отнимают последнее, а последнего в России не будет никогда, всегда есть *zagashnichkek*. Аристократия поражает сочетанием азиатчины внутри и европеизации снаружи: со своими – совершенная Азия-с, для европейцев – сама любезность. В голодной старости Казанова с особым умилением вспоминает, как вволю накушался там-то и там-то. Разумеется, он на каждом шагу противоречит себе – императрица у него то высока, то невысока ростом, крепостная возлюбленная то страстна до истеричности, то равнодушна до аутизма; но ведь так оно все и есть! Рост императрицы меняется в зависимости от того, кто с ней разговаривает: для собственных подданных она – великанша, грозная в буйстве; для иностранного наблюдателя – среднего роста, хорошего сложения, всегда спокойного нрава... Русские женщины тоже восхитительны именно легкой сменой настроений – сейчас она тебя безумно любит, а завтра спокойно с тобой расстанется, потому что есть на свете вещи поважнее любви, и на них-то они молчаливо сосредоточены.

По вечной авантюрно-обывательской склонности к дешевым эффектам Казанова рисует картины непредставимые – чего стоит сцена, когда он покупает тринадцатилетнюю крепостную красавицу, нареченную им Заирою, и по русскому обычаю пальцем проверяет ее девственность, а рядом ее отец, получив сто рублей, возносит благодарности Николаю-угоднику. Однако при всей нереальности этого сюжета главные черты России – презрение к закону полное бесправие одних, неограниченный произвол других и глубокое взаимное удовлетворение этим гармоничным состоянием – он, как ни странно, уловил. Россия Казановы – именно край гармоничного рабства, где крепостные весьма довольны тем, что их продают, а придворные – тем, что их в одно мгновение возносят или растаптывают; и грех сказать, но это представление живо до сих пор. Вот почему попытки отечественных либералов привлечь внимание к реальным проблемам с правами человека в России до сих пор так малоуспешны, особенно сейчас: в глубине души Запад, по-прежнему смотрящий на Россию глазами Казановы, убежден, что нам так проще. «Раки любят, чтобы их варили». В самом деле, если бы нам это не нравилось, это давно было бы иначе. А пока любая рублевская ассамблея весьма мало отличается по духу и вкусу от петербургских балов, как их увидел ненасытный венецианец, да и крепостные искренне благодарят угодников в ситуациях, в которых другие померли бы со стыда.

Остается понять, почему Казанова до сих пор столь привлекателен для миллионов читателей, – нравственный его облик, кажется, очевиден, да автор себя и не приукрашивает; нравясь полно, бахвальства того больше, а нравственные и философические максимы достойны солдатского блокнота. Между тем популярность Казановы в России обусловлена не только его искренней любовью к нашему неразборчиво-гостеприимному Отечеству, но и весьма распространенной здесь эмоцией – тоской по авантурным временам, сменившимся тоталитарными. Казанова ведь, в сущности, фигура того же ряда, что беглый олигарх, ностальгически вспоминающий, как много тут было всего и как легко оно доставалось. Теперь не то. Настала старость – самый страшный тоталитаризм, против которого не возразишь. «Где мой блеск, где бал насыщенный ежедневных наслаждений?» Мемуары Казановы – жанр, в котором выдержано большинство русских воспоминаний: вот были времена, всё мы могли, всё нам было можно, мирами ворочали! – а теперь пришли другие люди, пошлые прагматики, и веселое наше воровство сменилось воровством скучным, будничным, жестоким, вызывающе и беспримесно бесчеловечным... У нас были принципы, правила, понятия о чести; мы воровали игрушки, убивали на дуэли, совокуплялись от любви! – а эти крадут деловито, душат в подворотне и нагибают для самоутверждения. Как тут не вспомнить Казанову с ностальгической нежностью, глядя на него из времен, в которых ему нет места!

Так что в России ему были бы рады и сейчас. Бери, не жалко, у нас полно.

4 апреля. Премьера фильма «Поп» (2010) Благонамеренный

Фильм Владимира Хотиненко «Поп» (прежнее название «Преображение» вовсе уж не было ничем в картине подкреплено) заслуживает благодарности за одно то, что наглядно демонстрирует один из фундаментальных, но подзабытых законов искусства. Точно расставленные акценты, продуманность, взвешенность, даже и ум не гарантируют художественного результата. Недостаток радикализма оборачивается в искусстве таким же пороком на грани кощунства, как избыток его в идеологии. Отсутствие личного отношения к теме не компенсируется одобрением специалистов и даже благословением иерархов. Грех в искусстве один – недостаток таланта или, в случае «Попа», сознательное его ограничение на грани самоистребления; документальная правда не тождественна художественной – поскольку у жизни скорей художественная, нежели математическая логика.

Это мог быть великий неправильный фильм. Неправильный во всех отношениях, кроме эстетического. Но бояться этого не стоило – вспомним Андрея Синявского, вечно повторявшего, что эстетика выше, первичней морали. Эстетика так или иначе выведет к этическому, а вот наоборот не получается почти никогда. Может, если бы «Поп» делался не под патронатом (говорят, что и наблюдением) Московской патриархии, он был бы ближе к Богу – как, скажем, вопиюще неканоничный «Андрей Рублев». Ибо художник устремляется к Богу не тогда, когда старается ему понравиться, а тогда, когда свободно творит, подражая ему.

Впрочем, допускаю – хоть и неохотно, – что Владимир Хотиненко снял фильм на пределе своих возможностей. И тогда спасибо «Попу» за подтверждение еще одной истины: когда художник слишком долго заставляет себя сознательно снижать планку – ради массовости, кассовости, попадания в тон времени и по тысяче других причин, – он в конце концов теряет способность взять свою обычную высоту. Представить невозможно, что «Попа» снял постановщик «Роя», «Зеркала для героя», «Макарова» и «Мусульманина». Но для постановщика «1612», «72 метра» или «Гибели империи» «Поп» – серьезный прорыв, хотя бы в смысле масштабности поднимаемых вопросов. И если бы задачей фильма было именно поднять вопросы, а не предложить устраивающие всех ответы, это могло быть совсем другое кино. Но тогда его вряд ли показали бы на Пасху в храме Христа Спасителя.

Мастерства в ремесленном смысле («ремесло» – святое, ничуть не уничижительное слово) Хотиненко как раз не утратил: архитектор по первому образованию, он умеет «собрать» картину. Именно выверенная конструкция спасает от провала: гладко пригнанные блоки позволяют скрыть пустоватость внутри. Замечательно проведенный лейтмотив «На реках Вавилонских» – хор пленных иудеев из «Набукко» в прологе, «Rivers of Babylon» от «Boney M» в эпилоге – явно рассчитан на понимающего зрителя, и таких немало. Мне, в отличие от многих коллег, показалось вполне уместным красноречивое начало – мир, увиденный фасеточным зрением мухи, отраженный в сотнях ее глазок и утрачивающий цельность; авторы явно призывают отказаться от узких и клановых позиций, с которых ничего толком не видать. Иное дело, что заданная в самом начале лубочная интонация – с прямыми аллегориями, сильными, но лобовыми ходами – как раз не соответствует сложности материала, а на полноценный гротеск, в котором он прежде чувствовал себя как рыба в воде, Хотиненко не решается. И нерешительность эта оборачивается большим кощунством, чем любая смелость, потому что есть темы, которые только компрометируются половинчатыми высказываниями. Скажем больше: есть темы, на которые можно снять только великое кино – либо никакое, и тогда не спасут никакие частные достоинства, о профессионализме не говоря. И тут художнику впору проявить одну из христианских добродетелей – смирение, то есть осознать масштаб своих возможностей. Лев Толстой говорил про андреевский «Рассказ о семи повешенных» – вещь, между про-

чим, неслабую: «Родители приходят к сыну накануне казни! Это тема, за которую я побоялся бы браться!» История Псковской миссии – тема, с которой уж не знаю, кто бы и справился в современном искусстве, не только русском, а мировом. Приходят немцы и создают на оккупированных территориях эту миссию – временную, конечно (чего и не скрывают), под видом возрождения православия, а на деле для маскировки истинных своих намерений. Священству предлагается вечный соблазн русской интеллигенции – сделать благое дело с разрешения и при попустении откровенно дьявольских сил. Тут бы и высказаться об этом соблазне, далеко не только церковном – и не только советском: есть шанс издать несколько полезных для народа книг – в отвратительное время и под надзором отвратительных людей; высказать важные мысли – в заведомо отвратительном журнале; буквально, физически спасти несколько человек – ценой сотрудничества с бесспорным злом. Об этом «Список Шиндлера», например, не самый сильный, но хотя бы последовательный фильм Спилберга, и у Спилберга-то как раз позиция есть, пусть уязвимая, многожды скомпрометированная в советские времена: если есть возможность спасти стариков, женщин и детей – ради этого можно сотрудничать с чертом, дьяволом, Гитлером, и подите к черту с вашей бескомпромиссностью, за которую платят чужой кровью. Мог и Хотиненко снять свой «Список Шиндлера», если бы захотел того. Правда, в одном он со Спилбергом совпал: Красная армия получилась у них одинаково неприятной. Спилберг откровенно издевался над всадником, который прискакал сказать спасенным «евреям Шиндлера», что они свободны, а у Хотиненко русский особист выглядит много отвратительней немцев – те по крайней мере попа не били. И в этом мне видится как раз существенное отступление от исторической правды, даже если реального Александра Ионина бил реальный особист, а немцы пальцем не трогали. Штука в том, что наши в этой войне были лучше немцев. Правее. С богословской, исторической, нравственной, эстетической и человеческой точки зрения. Если этот факт игнорировать или ставить под сомнение, можно существенно упростить нравственную трагедию Ионина, что у Хотиненко, кажется, и получилось.

Однозначного ответа на вопрос, прав ли был о. Александр, соглашаясь служить «под немцами», – нет и быть не может. Подкармливал военнопленных. Пытался спасти осужденных на казнь (не спас, да нельзя было и надеяться). Утешал отчаявшихся. Устыжал предателей. Помогал партизанам. Отказался отпевать полицаев. Стоят ли послабления, которых он добился, и благодеяния, которые совершил, соглашательства с бесчеловечнейшим из режимов в человеческой истории? Для кого-то – безусловно да, для других – ни в коем случае нет, твердая авторская позиция была бы благотворна в эстетическом смысле, но возможна ведь и третья: Господи, что ж это за проклятое столетие и проклятый мир, где элементарной человечности нет места, где человеком быть нельзя – только сверх?! Хотиненко и Маковецкий своего попа оправдывают – у них сильный аргумент: детей спасает. Детская жизнь перевешивает любую абстракцию. Но тогда у них получается, что неправа безбожная советская власть, которая этих детей вторично осиротила, арестовав о. Александра. А между тем советская власть для спасения этих детей – и миллионов других, кстати, – сделала не менее, а то и поболее, чем о. Александр. Она эту войну выиграла. Правда, священством она распорядилась ничуть не менее цинично, в критический момент позволив избрать (а по сути назначив) патриарха. Но для такого вывода у Хотиненко уже не хватает храбрости, а может, ему мешает совесть. Он ведь не может не понимать, что Великая Отечественная не была столкновением двух зол. Одно зло было почерней, побесспорней и вдобавок влезло на чужую землю. Разумеется, от героической и демонстративной гибели о. Александра в первый же день оккупации, реши он не сотрудничать с врагом и плюнуть в харю захватчика, никому не было бы лучше, а военнопленным и ленинградским детям-беженцам – даже и гораздо хуже; одного только не может быть у этого героя – сознания правоты. Тут надо играть такую трагедию, которая никаким мастерством не изображается; повезло Лунгину, которому достался слабый сценарий «Острова», – у него был Мамонов со следами страшного духовного опыта на лице, с такими падениями и

борениями в прошлом, что его монаху веришь. Маковецкий – очень большой актер, но тут мало его обычной энигматичности, в которую можно вчитать что угодно; мало тут и доброты, и благодати – надо играть близкое знакомство с адом, в который и ввергнута душа русского священника меж молотом и наковальней (тот факт, что наковальня – своя, родная и никогда в истории не была особенно мягкой, утешает мало). Этого знакомства с адом у Маковецкого нет. И это, думаю, не только его вина: вопрос в том, насколько для Хотиненко – человека жизне-радостного, доброго и энергичного – органичен такой материал вообще. Сюда бы Балабанова. Это тот самый случай, когда человек приходит в Московскую патриархию за благословением – и ничуть не оскорбительно было бы спросить его: а потянете ли? Ваше ли? Не душеполезней ли будет сделать нечто в вашем духе и сообразно вашему темпераменту? Ведь тут надо делать не лубок и не притчу а трагедию (можно ее сделать и средствами лубка, но для этого надо быть – не знаю даже – Мотылем? Полокой? Получилось же у Мотыля в «Шишлове», но кто его видел?). Получилось у Лунгина в «Царе», но какой ценой был куплен опыт Янковского в последней роли – мы теперь знаем: знал ли он сам – неважно, но жил и работал на грани, и это придало картине особый заряд, какого, может, и не было бы, играй, как планировалось поначалу, Гармаш (справедливости ради заметим, что и А. Сегень – не А. Иванов: профессионален ли Иванов в качестве сценариста, не знаю, однако его киноповесть об Иоанне – сильная метафизическая литература, а «Поп» – нет).

У Хотиненко все, включая русского немца в исполнении Лобозкокого, сыграли на обычном хорошем человеческом уровне – там, где материал требует сверхчеловеческого. В особенности это касается Лизы Арзамасовой, хорошей девочки из «Папиных дочек», но вот как хочешь, а Хаву, которая сначала отказалась от веры отцов ради христианства, а потом потеряла всю семью и живет теперь с прекрасными, но чужими людьми, должен был играть кто-нибудь другой. Тут мало общей трогательной унылости, нужен пограничный опыт или по крайней мере режиссерская способность его имитировать, но для проката, вероятно, требовалась актриса раскрученная, сериальная. Я помню, как много писали о жестокой работе Климова с Алексеем Кравченко (которого знать никто не знал) в фильме «Иди и смотри», но Климов снял великую картину, пусть многое в ней и было за гранью искусства; и Кравченко, как видим, не пропал, хотя после этого 14 лет не снимался. У Хотиненко не получилось даже ни одного страшного немца – так, хорошие ребята, веселые. Страдают от холода. Убивают между делом. Даже особи́ст не страшный – просто плохой. И какое это в результате религиозное кино? Какая вообще религия без пограничья, на одной благонамеренности? При всей аккуратности, достоверности, строго дозированной условности, при старательном соответствии фактам, при актуальности проблем и всеобщем – от операторского до композиторского – бесспорном профессионализме это кино как раз менее всего религиозное, потому что нет никакой веры без ада ирая, без подземного пламени и небесной благодати; берешься за такую тему – «будь или ангел, или демон». Переводя на местные реалии – «будь или Климов, или Герман». Впрочем, есть и третий вариант – будь сверхвысокий профессионал, вроде Спилберга; но в наше время и в нашем месте таких, похоже, не осталось.

Ничего не поделаешь – время было не для хороших людей, и рассказывать о нем должны такие же полубоги, как те, кто этому времени соответствовал. Нам сейчас этот масштаб даже представить трудно – как мухе трудно понять о. Александра. Спрашивается вопрос, как говорится: что же делать в такое время и в таком месте крепкому профессионалу с замечательными потенциями, но не в лучшей форме? Вообще, что ли, не браться за великие вопросы и пограничные ситуации?

Именно так. В этом и будет заключаться одна из высших христианских добродетелей. Делай, что можешь, а чего не можешь, за то не берись. Нам вообще не мешало бы вспомнить, что великое искусство не всегда делается правильными, здоровыми, благонадежными людьми. Продюсерам, прокатчикам – да, пожалуй, и Православной энциклопедии – проще иметь дело

с крепкими профессионалами, но в религиозном кино все, что не шедевр, – неудача: тут спрашивается и оплачивается по максимуму. Впрочем, руководитель Православной энциклопедии Сергей Кравец это как раз понимает: старшекласником в Школе юного журналиста я слушал его курс лекций по русской литературе и разговор с ним на зачете помню почти дословно. Вряд ли у него изменились критерии.

А уж чего совсем бы, по-моему, не следовало делать – пусть меня простит бесконечно уважаемый мной режиссер, – так это получать благословение Патриархии на создание фильмов. Это как в спорте: гарантий нет. Может получиться гениально, а может и... и тогда возникнут вопросы не только эстетические, как и после молебна перед Ванкувером.

Не может быть, чтобы Владимир Хотиненко всего этого не понимал. Что-что, а самооценка у него никогда не хромала. Впрочем, теперь он замахнулся на сериальное жизнеописание Федора нашего Достоевского.

Ву!

6 апреля. Родилась Маргарита Симоньян (1980) Вон из Москвы

Типично – согласно формулировке расстрелянного Святополка-Мирского, присвоенной Маленковым, – не то, чего много, а то, что наиболее полно выражает эпоху. В этом смысле роман Маргариты Симоньян «В Москву!» типичен дважды, поскольку написан одной героиней нашего времени про другую, да вдобавок удивительно сочетает ум и даже талант с полным отсутствием какой бы то ни было морали.

Проза Симоньян, изданная «Популярной литературой», располагается в современной официозной словесности в центральной, мейнстримной, устраивающей всех части спектра. Здесь нет судорожного эстетизма Натана Дубовицкого, более всего озабоченного двумя несоместимыми вещами: внушить интеллигентному читателю, что он свой, хороший, – и одновременно напомнить ему, что не просто хороший, а лучше всех, и уж по крайней мере сложнее и талантливее тех, кто пытается его тут критиковать. Художественный провал книги связан именно с тем, что нельзя заискивать и доминировать одновременно – но это трагедия всех расстиньяков, до поры добивающихся места в иерархии, а потом, после первых успехов, отменяющих эту иерархию как таковую, чтобы уже никто не посягнул на их собственный статус. Нет у Симоньян и откровенного гопничества с противоположного поплитовского полюса, нет того сочетания патриотизма с бычней, которое уже стало фирменным знаком российского молодежного официоза. Роман «В Москву!» находится ровно посередке.

Чего у Симоньян не отнять, так это высшего образования (в том числе американского), обучаемости, культуры письма – словом, того, что можно выдать за интеллигентность при отсутствии этой самой интеллигентности. Именно на примере ее романа это пресловутое качество можно определить апофатически, от противного, потому что культура письма у Симоньян, как сказано выше, есть, а с подлинной культурой – проблемы: она и ее ровесники-единомышленники уже научились казаться, но пока не научились быть (научатся ли – не знаю: для Бога никто не потерян). Не побоюсь сказать, что культура заключается в способности маскировать – а лучше бы побеждать – свои подлинные темные инстинкты. Думаю, это требование универсальное, поскольку темные инстинкты есть у всех, светлых-то почти и не бывает, ангелом не рождается никто – и человеку удастся состояться ровно в той степени, в какой он победил свои врожденные данности. Книга Симоньян – как раз торжество самых темных порывов, но упакованных, знамо, не в гламур и не в постмодерн, а в оболочку хорошо написанного романа воспитания.

Неистребимая провинциальность новой российской идеологии и официальной культуры (место рождения тут ни при чем, хотя москвичи действительно в меньшинстве) заключается в крайней небрежливости людей, желающих вскочить в социальный лифт. Не забудем, что молодая советская литература тоже делалась в основном представителями «южной школы», принесшими в Москву не только одесское жизнелюбие, жовиальность, яркость сравнений и т. д., но и нешуточный растиньяческий напор. Именно это заставляло даже таких небрежливых людей, как Брики, и таких снисходительных, как Пастернак, дистанцироваться от катаевского круга. При этом сам Катаев вел себя подчас весьма морально – скажем, до поры помогал Мандельштаму, хотя впоследствии предал Зощенко (в чем искренне перед ним каялся). Сегодняшний виток российской истории – совсем уже узенький, деградантский, а потому и южная школа теперь вот такая.

Хотя в описании родного Юга – Сочи, Абхазии, Адлера – Симоньян как раз остроумна и точна, и эта первая треть книги – лучшая. Там есть живая любовь, привязанность, чуткий слух на чужую речь, та смесь нежности и стыда, которая лучше всего характеризует отношение южанина к его щедрой, роскошной, безвкусной, напористой и беспомощной Родине. Разуме-

ется, Симоньян – не Бабель и не Искандер, но она по крайней мере их читала. Недостаток той, настоящей культуры сказывается в определенной поверхностности, эффектной, но половинчатой: автор совсем не чувствует культуры и мифологии, которая стоит за всем этим бытом; ловит внешние его приметы, но не понимает структуры. Этим и отличается журнализм от прозы, но Симоньян, во-первых, в отличие от Искандера, не родилась в Абхазии, а во-вторых, ей только тридцать лет. У нее не было задачи осмысливать юг – она хотела его хлестко изобразить, чтобы стали понятны, во-первых, корни ее главной героини, а во-вторых, страстное желание от этих корней оторваться.

Сюжет там стандартный – карьерная девочка-журналистка, до поры спящая с однокурсником, но уже сознающая, что он, конечно, не предел ее возможностей, влюбляется в женатого олигарха и перебирается к нему, «в Москву». Дальше она видит в основном не ту Москву, в которой мы все живем и которую есть за что любить, – но Москву рублевскую, гламурную, полудиссидентскую и притом жирующую. Здесь литература кончается в принципе и начинается чистый журнализм; вообще по мере того, как длинноногая, смуглая, страстно орущая во время любви красавица Нора передвигается ближе к столице, проза Симоньян отдаляется от литературы с той же скоростью, и потому финальное возвращение девушки в родной Адлер – «Вон из Москвы!» – воспринимается как надежда, как исключительно добрый знак. Жаль только, что роман заканчивается как раз там, где ему следовало бы начаться; истинный-то интерес и новизна обнаружались бы там, где Нора, избалованная халявной работой на московском клеветническом сайте и жизнью в собственном особняке, с головой погружается в родное провинциальное убожество. В том-то и штука, что к корням нельзя вернуться, сброшенную шкуру не напялишь – и потому ей, зависшей между двух миров, не остается ничего, кроме подвига: попытки пересоздать провинциальную журналистику, начав с нуля, или поднять в Сочи восстание против олигархов, или возглавить комитет экологов и коренных сочинцев, борющихся против Олимпиады... Я действительно не знаю, что выбрала бы эта девушка, в которой – такое, кстати, бывает – правдолюбие сочетается с карьеризмом, гедонизм – с чистотой, а умение безоглядно влюбляться – с постоянно тикающим счетчиком. У Растиньяка всегда много путей, этим он и интересен, не стал бы Бальзак писать про плоского персонажа, и термин «растиньячество» с его однозначно негативными коннотациями сильно упрощает реальную суть честолюбивого, но по-своему честного провинциала. Растиньячество было и в Олеше, и в Бабеле, и – страшно сказать! – в Булгакове, покорявшем московскую сцену (напомним, реальный Эжен де Растиньяк принадлежал старинному южному дворянскому роду). Альтернативы растиньячеству тоже ведь не радужны – что, А.Н. Толстой сильно лучше себя вел? Словом, возвращение Норы в Сочи – интересный и продуктивный ход; но Симоньян тут как раз останавливается, потому что она ведь писала не об этом.

А о чем?

Рискну восстановить генезис этого романа, как он мне рисуется: сначала (по собственному признанию – чуть не с двадцати лет) нынешняя редактриса канала Russia Today, сочинявшая в детстве стихи и рассказы, просто записывала свои южные воспоминания, и это было славно. Потом она не получила (уверен в этом), а почувствовала идеологическое задание – носящийся в воздухе запрос на антигламурную, антилиберальную, антиолигархическую прозу в духе «Россия – вперед», или, как называют это между собой сами заказчики, «роисся-вперде». У них ведь модно немного посмеиваться над собственной идеологической деятельностью, слегка дистанцироваться от нее и даже именовать себя пропагандонами, подмигивая своим. И появился роман «В Москву!», по сюжету которого олигарх становится оппозиционером и бежит вон из Москвы, чтобы не сесть, а Нора залетает и одновременно прозревает (предварительно она много времени проводит в молитве перед иконой).

На протяжении романа Нора мучается главным образом от трех вещей. Сначала она страдает от несоответствия своих сил, способностей и темперамента статусу провинциальной жур-

налистки в скучном, непрофессиональном и деградирующем местном издании (оно тоже описано фельетонно, но хоть узнаваемо и с нотками теплого сострадания). Затем она мучается от статуса любовницы, поскольку у олигарха есть мужняя жена, описанная на редкость блекло. Эти мучения уже далеко не так убедительны, поскольку искренне страдать Нора может только от мук уязвленного самолюбия: над всеми ее стремлениями преобладает жажда славы, самоутверждения и экспансии. Наконец, третья причина ее мук – Россия; страдания по России составляют самую забавную часть романа, но, разумеется, помимо, а то и вопреки авторской воле. Слезная сцена, в которой Нора, жестоко мучимая жарой и неудобной обувью, идет по Ницце с яхты олигарха на рынок, чтобы купить фенхель для приготовления лобстера, вызывает у читателя истерический, неудержимый хохот, при условии, конечно, что сам читатель кайфует где-нибудь в спальном районе Москвы, а не в Жуковке, где все вообще очень несчастны. Поскольку, в отличие от большинства авторов поплига, Симоньян все-таки наделена и талантом, и вкусом, и высшим образованием (только этим, а не другими двусмысленными причинами, объясняется ее карьерный взлет – власти ведь почти не из кого выбирать), зияющий вкусовой провал в романе только один. Это эпизод, в котором Нора начинает рассказывать олигарху, как она, черт возьми, любит эту страну. Как ей, черт возьми, надоели все эти диссиденты и патриоты, которые, черт возьми, давно уже неразличимы, а вот она, черт, черт, черт, просто любит вот эту вот страну, такую вот большую, и просто хочет быть в ней счастлива, не парясь!

Откуда у нее такая любовь к стране – я, если хотите, готов даже понять. Пчела тоже любит цветок, которым питается (сравнение про червя и яблочко кажется мне слишком неэстетичным, когда речь идет о красавице Норе). Иное дело – что она в свои двадцать с чем-то так и не поняла, что быть счастливой, не парясь, – не получится; что споры диссидентов и патриотов, бессмысленные с виду, – не пустой звук, и чем разоблачать пустоту слева и справа, лучше бы разобраться, какие истинные тенденции маскируются диссидентскими и патриотическими лозунгами, в самом деле давно обесмыслившимися. Россия – это не территория, весьма плохо обустроенная и весьма мало обитаемая; это еще и десять веков истории, и огромный пласт культуры, но всего этого Нора не знает – она ведь в самом буквальном смысле оторвана от корней и, как все Растиньяки, принципиально не оглядывается назад. Только вперед! Можно бы, конечно, и подумать, и книжки почитать – однако Норе все время не до этого: она страдает то из-за отсутствия обручального кольца, то из-за отсутствия фенхеля. Нора в принципе не рефлексировала, а потому так и не успевает понять, что ее любовь к Родине – не более чем любовь захватчика к богатой и щедрой территории, где можно как следует развернуться. Потому что реальная-то Родина вызывает у нее как раз ужас и брезгливость. Вот где у Симоньян настоящая искренность и живая, не литературная боль, подлинная, а не фельетонная хлесткость – так это в описаниях русской провинции, где спивается несчастная шизофреничка Шатап (в ней легко узнается Лариса Арап – как в радиоведущей Кирдык сразу опознается Евгения Альбац, и это хоть и похоже, но неприлично). Эта провинция сера, скучна, нища, невыносима. Это та самая «застенчивая наша бедность», которой готов умиляться Натан Дубовицкий, но в реальности он, конечно, лютой и страстной ненавистью ненавидит все это. Именно адским, жгучим желанием выбраться из этого серого странного места, откуда, кажется, нет выхода, продиктовано все их растиньячество, все желание вписаться в тренд, вся готовность охаивать непатриотичных олигархов, толкать падающих и утверждать патриотические ценности. Они, молодые, яркие, красивые, не хотят больше жить здесь; они хотят в Москву, в Москву! Войти в нее, понравиться ей, ниспровергнуть и растоптать ее, и стать тут первыми, и сделать из России экспортную Рашу Тудей. Ради этой великой задачи стоит жить. Это желание и этот ужас перед серой Россией – смотрят из глаз Тины Канделаки и jovиального ростовчанина Кирилла Серебренникова, потенциального постановщика «Околоноля» в театре Олега Табакова. Точно такой образ России, который нарисован у Симоньян – серая страшная нищая провинциальная

снежная пьяная обшарпанная, далее везде, – нарисован им в фильме «Юрьев день», и трудно себе представить что-нибудь более далекое от России реальной. Но на взгляд приезжего южанина она выглядит именно так.

Это и есть то, к чему мы пришли: от «Духова дня» местного (не в географическом, конечно, смысле) превосходного режиссера Сельянова – к «Юрьеву дню» нахватавшегося, современного, быстрого, но напрочь лишенного внутренней культуры Серебренникова.

Россия им по большому счету не нужна. Им нужна Москва – единственное место, где таким, как они, можно реализоваться.

Хотела этого Симоньян или нет, но тут она проговорила. Не зря Тина Канделаки в предисловии к этому роману (второе написал – кто бы вы думали?! – Дубовицкий!) назвала автора армянским словом «кянк» – жизнь. Ведь жизнь – это прежде всего непосредственность. И вопреки идеологическому заданию Симоньян в самом деле написала очень живую книжку – по ней когда-нибудь будут изучать и наше время, и порожденный им психотип.

Гораздо любопытней другое: Симоньян ведь в самом деле талантлива и умна. Наблюдательность ей не изменяет, и если когда-нибудь она напишет не только о быте и нравах русской оппозиции (которую не знает), а о вкусах, поведении и источниках процветания современного идеологического официоза, о бюджетах новой идеологии, об их распиле, о воспитании молодежи и о формировании экспортного образа Раши Тудей – эта книга может оказаться посильнее «Фауста» Гете.

А ведь она напишет. Потому что тщеславие в ней сильнее лояльности – именно поэтому сотрудничество с Растиньяками креативно, плодотворно, но опасно. Они могут быть за вас лишь до определенного времени – в жизни они всегда прежде всего за себя. И по книге «В Москву» это понятно. А поскольку в финале этой книги автор явно озвучивает свою мечту – сбежать вон из Москвы, где по обе стороны баррикад нет ничего человеческого, – у нас есть все основания надеяться, что духовная эволюция Симоньян далеко еще не завершена, и нынешнее место ее работы – не предел. Она ведь не из тех, кто искренне готов довольствоваться каютой хоть и первого класса, да только на «Титанике».

Так что благодарим за наглядность, напутствуем и ждем-с.

10 апреля. Родилась Белла Ахмадулина (1937) Я проживу

Белла Ахмадулина и ее время

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

Этим и объясняется тот факт, что Белла Ахмадулина – персонаж не столько родной литературы, сколько общественного сознания, адресат бесчисленных читательских писем, объект либо нерассуждающих восхищений, либо гнусных сплетен, но не обстоятельных разборов. Женщины с незадавшейся личной жизнью, любительницы ЭСКЮССТВА, своими захлебывающимися и безвкусными хвалами совершенно засахарили поэзию Ахмадулиной. Очень красивая женщина, пишущая очень красивые стихи, – вот ходячее определение. Подлили масла в огонь два ее пишущих мужа – покойный Нагибин и здравствующий, дай Бог ему здоровья, Евтушенко. Нагибин успел перед смертью сдать в печать свой дневник, где вывел Беллу Ахатовну под неслучайным псевдонимом Гелла, и мы узнали как о перипетиях их бурного романа (своего рода лось и трепетная лань), так и о нескольких полуневольных, бессознательных изменах Б.А., осуществлявшихся скорее по ее знаменитой душевной щедрости, доходящей до неразборчивости. В свою очередь Евтушенко поведал о первом браке Б.А. – браке с собою – и о том, как эта во всех отношениях утонченная красавица энергично морила клопов. И хотя в дневнике Нагибина полно жутких, запредельно откровенных подробностей, а в романе Евтушенко «Не умирай прежде смерти» – масса восторженных эпитетов и сплошное прокламированное преклонение, разница в масштабах личностей и дарований дает себя знать: пьяная, полубезумная, поневоле порочная Гелла у Нагибина неотразимо привлекательна, даже когда невыносима, а эфирная Белла у Евтушенко слащава и пошла до полной неузнаваемости. Любовь, даже оскорбленная, даже переродившаяся в ненависть, все же дает сто очков вперед самому искреннему самолюбанию.

Но мы опять не о стихах.

В России, думаю, найдется немного людей, знающих наизусть хоть одно стихотворение Ахмадулиной (о поэтах речи нет, поэты не люди). Вызвано это отчасти тем, что она не писала детских стихов (а именно по ним массовый читатель лучше всего знает, например, Юнну Мориц, поэта огромного и сложного), отчасти же тем, что стихи Ахмадулиной попросту трудно запоминаются – в силу своей пространности, лексической сложности и определенной водянистости. Конечно, почти каждая провинциальная библиотекарша (из тех, которые зябко кутаются в шали, пишут письма писателям и являются символом культуры для Дмитрия Лихачева) знает наизусть «По улице моей который год» и «А напоследок я скажу» исключительно благодаря Эльдару Рязанову. Лично я всегда помню песню «Не знаю я, известно ль вам, что я певец прекрасных дам» – «Что будет, то будет» из «Достояния республики», едва ли не самое изящное и внятное стихотворение Ахмадулиной тех времен. Остальных ее текстов даже я, знающий

наизусть тысячи две стихотворений, при всем желании не упомяну. А ведь именно запоминаемость, заразительная энергия, радость произнесения вслух – вот главные достоинства поэтического текста, по крайней мере внешние. Поди не запомни Бродского, ту же Мориц, лучшие тексты Окуджавы! Запоминаются лучше всего те стихи, в которых все слова обязательны, – необязательные проскакивают. Из Ахмадулиной помнятся строфы, иногда двустихия:

Например:

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

Или:

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

Или:

Прохожий, мальчик, что ты? Мимо
Иди и не смотри мне вслед.
Мной тот любим, кем я любима.
К тому же знай: мне много лет.

Или:

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

Может быть, я выродок (хотя боюсь, что я-то как раз норма), но я ищу в любом тексте прежде всего возможность самоидентификации, соотнесения его с собою, со своей (чаще) мукой и (реже) радостью. Человека всегда утешает и радует, что он не один такой. Подобные совпадения для читателя Ахмадулиной затруднены прежде всего потому, что тут многое аморфно, не названо, не сформулировано, безвольно... Последнее приведенное мною четверостишие про чужое место на земле – как раз редкое и прекрасное исключение: все стихотворение «Дождь и сад», которым оно замыкается, являет собою одну бесконечную длинноту, и даже взрыв заключительной строфы не окупает этой гигантской затраты поэтических средств, к тому же несколько однообразных. Не знаю, достоинство это или недостаток, но всякое ахмадулинское избранное производит на редкость цельное впечатление: особого движения тут нет. То ли потому, что поэт не любит переиздавать свои ранние стихи, еще романтически-розовые от рассвета пятидесятых, то ли потому, что поэт всю жизнь верен себе, то ли потому, что он не развива... и я в ужасе прикрываю рот рукою. Достоинства ахмадулинских стихов менялись: к семидесятым они стали суше, трезвей, в них появилась фабульность, временами даже балладность, но недостатки оставались прежними – экзальтация (часто наигранная, путем самоподзавода), обилие романтических штампов, монотонность (везде пятистопный ямб), более-менее постоянный словарь, многословие и все та же водянистость... И ранняя, и поздняя Ахмадулина – при неоднократно декларированной любви – нет! – обожании! – нет! – преклонении!

перед Мандельштамом и Цветаевой – замешена все же на Пастернаке; и все грехи его ранней поэтики, весь захлеб и захлюп, которых он сам впоследствии стеснялся, вся экзальтация, все многословие перекочевало в тексты Ахмадулиной:

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

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

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

А в общем, неплохой набор – почти вся судьба поэта, – но узкий, узкий...

Пародировать, передразнивать, стилизоваться под Ахмадулину – исключительно легко (и опять не знаю, хорошо это или плохо: узнаваемость? – да, но и однообразие!). Допустим: «Дав моим глазам необременительный труд упереться в белесость потолка, я небрежно лакомила обленившуюся правую руку благосклонным покручиванием роскошно курчавой шерсти моей человекообразной собаки, которая издавала невнятный, но властный звук благодаренья и своими гениальными всепонимающими глазами являла столько доброты и мудрости» – что куда иному критику, покаянно закончу я уже своим голосом. А все-таки воспоминания Ахмадулиной о Набокове или ее предисловия к своим сборникам читать немыслимо. Впрочем, тут есть прием: двадцать строчек о себе, обо всем, ни о чем, то есть чистая демонстрация стиля, – и пять строк вполне по делу, здраво, четко и внятно. Так безметафоричный Бродский впяет вдруг в сугубо прозаизированную ткань стиха что-нибудь афористичное и метафорическое – и метафора сияет, что твой бриллиант на фольге. Так и ирония или афористичность Ахмадулиной подчеркиваются аморфностью и невнятностью остального текста. Так что перед нами не дефект поэтической речи, а ее особенность, прием. В лучших текстах Ахмадулиной ирония возникает из вкрапления в густой, местами заштампованный поэтический делириум какой-нибудь обыденной реалии вроде метро «Аэропорт» или жаргонного словечка. Так намечается и проводится главная тема Ахмадулиной – болезненная, мучительная несостыковка с миром. Где есть такой свежий афоризм, или довольно жесткая ирония, или новая мысль – там этот прием работает. Где нет – там нечему и работать: трагическое безволие.

Ахмадулиной часто подыскивали аналог или генеалогию. Ассоциировали то с Ахматовой, которая очень ругала ее стихи (см. «Записки» Чуковской), то с Цветаевой, с которой у нее уж точно ничего общего... Ахматова и Цветаева – при всем различии темпераментов – поэты четкие, афористичные, ничего лишнего, мысль остра и напряжена. Только у поздней

Ахматовой изредка промелькнет самоповтор или некая словесная избыточность, но и старческие ее стихи блещут оригинальностью и остротой мысли, беспощадностью ее... «Это недостаточно бесстыдно, чтобы быть поэзией», – ахматовская формула. У Ахмадулиной пафоса всегда столько, что ни о каком бесстыдстве не может быть и речи. Стыда – много, покаяния – тоже, но всегда красиво и пристойно. Так что поэтически ей ближе всего, как ни странно, ни Мориц, ни Матвеева, ни Слепакова (интересно, кстати, это удвоение согласных в именах блистательных поэтесс-ровесниц: Нонна, Юнна, Новелла, Белла, сюда же просится и посредственный поэт Римма). Самый близкий к Ахмадулиной поэт – Высоцкий, в любви к которому она часто признавалась и который ее боготворил.

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

Вот смотрите:

Так дурно жить, как я вчера жила, —
в пустом пиру, где все мертвы друг к другу
и пошлости нетрезвая жара
свистит в мозгу по замкнутому кругу.

Какая тайна влюблена в меня,
чьей выгоде мое спасенье сладко,
коль мне дано по окончании дня
стать оборотнем, алчущим порядка?

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

Не надо подходить к чужим столам
и отзываться, если окликают, —

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

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

Это сейчас ее муж Борис Мессерер дает пошлые интервью пошлему «Московскому комсомольцу» – пошлые в том смысле, что в них идет речь о богемности московских артистических нравов и почти ни слова о том, каким творческим трудом оплачена эта богемность. Но когда-то мастерская Мессерера давала приют лучшим литературным силам Москвы, и не только Москвы. Ахмадулина никогда особенно не бедствовала, но и никогда ничего не жалела, с истинно романтической щедростью все раздавая и всем помогая. Она подбирала кошек и собак. Она дарила любимые вещи. Она привечала всех. И отголоски этой доброты, щедрой до безвольности, проникли и в ее тексты: здесь та же щедрость и избыточность дарения. Отсюда и многословие, с литературной точки зрения не слишком привлекательное, но по-человечески обаятельное и понятное. Это та же щедрость – при нежелании и неумении высказать простую мысль в двух словах растягивание ее на десять, двадцать, пятьдесят! Но в этой же словесной избыточности – что-то от многословия XIX века, в который Ахмадулина влюблена, как всякий истинный романтик. Тогда люди были многословны и высокопарны, ибо у них было время, а возвышенный ход их мысли еще не поверялся запредельно убогой и кровавой реальностью... Говорили не «дружба», а «о возвышенное чувство, коего чудесный пламень...». Трезвый и лаконичный Пушкин над этим издевался (так что любовь Ахмадулиной к нему носит характер общекультурного преклонения, а не творческого освоения). Мы умиляемся. Так же можно умиляться архаичности ахмадулинского словаря и словесной обильности ее поэзии.

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

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

Не плачьте обо мне – я проживу
счастливой нищей, доброй каторжанкой,
озябшею на севере южанкой,
чахоточной да злой петербуржанкой
на малярийном юге проживу.

Не плачьте обо мне – я проживу
той хромоножкой, вышедшей на паперть,
тем пьяницей, поникнувшим на скатерть,
и этим, что малюет Божью Матерь,
убогим богомазом проживу.

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

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

12 апреля. Премьера «Тени» Е.Л. Шварца (1940)

Отбрасывать тень

12 апреля 1940 года Ленинградский театр комедии показал в постановке Николая Акимов «Тень» Евгения Шварца. В отличие от «Дракона», снятого с постановки после первого представления, она некоторое время держалась на сцене, была напечатана и успела разойтись на цитаты, недостоверно храбрые по тому времени. «Забудьте о том, кем я был!» «Если не поссоримся, чего там вспоминать». «Поверь мне, я всегда был ближе к земле, чем ты». «Король есть, теперь жить будет гораздо лучше! Двоих задержали. Один вместо «Да здравствует король» кричал «Да здравствует корова», а второй ничего не сделал, он мой сосед, характер у него дрянной, давно до него добираюсь». Впрочем, я еще помню, как после премьеры фильма Надежды Кошеверовой (1971, на детских сеансах в семидесятые его крутили постоянно) зал хохотал над репликой «Легче всего съесть человека, когда он в отпуске» – память о снятии Хрущева была свежа. Да и сегодня «Тень», почему-то почти нигде в столицах не идущая, вызвала бы в зале тот самый специфический смех освобождения и взаимопонимания, которого больше всего боятся запретители: «Один банкир третьего дня перевел за границу даже свои золотые зубы. Теперь ездит то туда, то обратно – на Родине ему нечем пережевывать пищу». Я уж не говорю о главной пружине сюжета – тень приходит к власти: этот намек в России опасен в любые времена, потому что прочие отсекаются на подступах. Сцена же, когда во дворце одновременно оказываются Теодор-Христиан и Христиан-Теодор – и первый напоминает второму, чтобы он знал свое место, – покажется в наше время даже большей крамолой, чем нашумевший спектакль Омского театра-студии Л. Ермолаевой «Ждем тебя, веселый гном».

Но, разумеется, величие и актуальность пьесы Шварца далеко не в этих вечно сиюминутных подколках, о которых сам он думал меньше всего. Нас занимает эволюция классического европейского сюжета о человеке без тени – сюжета, который после знаменитой повести Шамиссо о Петере Шлемиле (1814) кто только не обрабатывал. Наиболее знамениты, однако, оказались две сказочные вариации на эту тему – андерсеновская и шварцевская. Шамиссо рассматривал трагедию человека, выпавшего из числа живущих, вышагнувшего из обыденности и потому становящегося изгоем. В романтическом повествовании Шамиссо тень – метафора человечности, даже, пожалуй, и души – ибо именно душа роднит человека с другими; утратив то, что есть у всех, он обречен на одиночество и холодную, абстрактную ученость. Андерсен трактует эту историю иначе: для него тень – символ бытовой приземленности, наглости, уверенного преуспевания, и сказка этого терзателя детских душ кончается вполне в его духе: с ученым расправляются, а сбежавшая его тень, обнимая принцессу, веселится на троне. Шварц идет дальше всех, придумывая финальный сюжетный ход, вполне достойный Андерсена и уж подавно Шамиссо. Когда ученого обезглавливают, тень его тоже остается без головы – и перепуганному королевскому двору приходится согласиться на воскрешение ученого. «Иногда надо идти на смерть, чтобы победить».

В основе шварцевского сюжета – гениальная догадка о паразитической природе зла, светлая мысль, которой не допускал Андерсен. Зло обязано заботиться о добре, оберегать его, поскольку оно этим добром питается; тень обязана беречь источник света, ибо он же – источник ее существования. Это ответ на вечный вопрос о том, почему сталинский террор щадил тех-то и тех-то; почему ничтожества – в том числе сама обслуга террора, его исполнители, – становились его жертвами не реже, а то и чаще истинных светочей. Периодически биографы задаются вопросом: почему Сталин не тронул Марию Юдину, в личном письме назвавшую его великим грешником? Почему не тронул Пастернака, почему сначала приказал сохранить Мандельштама, почему возвысил отнюдь не бездарного Симонова (а бездарный РАПП разгромил

без сожалений)? Никаких сентиментальных чувств он, разумеется, не питал. Он чувствовал лишь (а Шварц этот страх вербализовал, вытащил наружу), что, если в стране не останется светлых голов, не поздоровится и темному главе. Именно здесь – разгадка опеки Воланда над Мастером, его прямой зависимости от несчастного сумасшедшего, как говорил Иешуа Понтию Пилату: «Помянут меня – сейчас же помянут и тебя». Кстати, Воланд ровно в это же время (роман в 1938 году закончен, пьеса начата) спорит с Левием Матвеем о свете и тени и получает заслуженное клеймо гстарого софиста», но совпадение более чем показательное. Софистом называется тот, кто выворачивает наизнанку простую и очевидную истину. Воланду кажется, что он служит Богу, доказывая его бытие от противного. На деле он существует только потому, что само существование света предполагает и наличие «теневого стороны вещей». В определенных условиях, когда в обществе становится слишком много Цезарей Борджа и Юлий Джули, то есть всё понимающих циников и «обеспеченных людей с голодными глазами», эта теневая сторона вещей становится особенно заметна и начинает даже казаться единственной. Тогда тень перестает знать свое место; и это уже серьезно.

Я спросил как-то Андрея Синявского, что кажется ему страшней – снобизм или маскульт, элитарность или пошлость. Синявский ответил: «Конечно, снобизм – это ведь попытка воспарить без достаточных на то оснований. А пошлость – вещь такая же естественная, как тень, ее отбрасывает каждый предмет. Бывает пошлость марксистская, бывает христианская...» Естественность пошлости – да и вообще естественность тени – не оспаривается Андерсеном и тем более Шварцем. Сны и тени, по Шварцу, в двоюродном родстве; тень спасительна в жаркий день и романтична в лунную ночь; очень возможно, что прав Шамиссо и наличие пресловутой тени как раз и делает нас людьми. Важно только, чтобы тень знала свое место – то есть сознавала не только свою необходимость и естественность, но и свой паразитизм, вторичность, свою роковую несамостоятельность. Иначе получается то самое, что в шестидесятые с предельной отчетливостью выразил Слуцкий: «Люди сметки и люди хватки победили людей ума, повалили на обе лопатки, навалили сверху дерьма».

В обществе необходимы посредники и торгаши, исполнители и прилипалы, пошляки и пародисты; общество не существует без серых кардиналов и темных лошадок, без лжецов и укрывателей – без всех, кто объединен всеобщим системным признаком: они не производят ценностей. И всем этим людям есть место в обществе, но они должны его знать – только и всего. Когда посредники начинают учить творцов, военные муштруют изобретателей, а охранники становятся главней оберегаемых, как раз и возникает теневой мир, в котором к власти неизбежно приходят тени; и после того, как они захватят власть, для них в самом деле пара пустяков оторвать голову мыслителю; проблема в том, что тем самым они обезглавливают себя. И вот мы видим на троне уже не преуспевающего администратора, великого махинатора, образцового бюрократа, а жалкое безголовое чучело, в ужасе дергающее лапками; и принцесса обиженно всхлипывает: «У всех целые мужья, а у меня вот это!».

А нечего было много на себя брать, только и всего. Без теней обходятся либо ангелы, либо вампиры. Но в том и состоит высшая мудрость, чтобы эту тень не холить, не растить и не обожествлять, провозглашая единственной сущностью вещей, а вот именно что отбрасывать.

12 апреля. Родилась Черубина де Габриак (1887) Памяти Черубины

Стодвадцатилетия Черубины де Габриак, родившейся 12 апреля 1887 года в Петербурге и умершей 41 год спустя в Ташкенте от рака печени, никто не заметил. Все нормально – ценность культуры как таковой сегодня никем не оспаривается вслух, но только потому, что сегодня вообще вслух ничего не делается. А в душе все, кажется, давно уже понимают, что от стихов ничего не зависит, и авторы их чаще всего люди неприятные. В случае с Елизаветой Васильевой (в девичестве Дмитриевой) так оно и было. Она была человек больной, изломанный и очень много врал. Это была естественная, необходимая ей среда. Есть старый театральный анекдот про трагика Эдмунда Кина: одна поклонница пригласила его на ночное свидание и пожелала, чтобы он пришел к ней в образе Гамлета. Он был изысканно-томен и неутомим. Тогда она пожелала видеть его в образе Отелло – он был мавритански жесток и неутомим. Ей захотелось попробовать Макбета – он был сладострастно-коварен и опять же неутомим; но когда ей наконец пришла фантазия позвать реального Кина – Кин с грустью признался, что он импотент. Это, конечно, байка, но хорошо придуманная: есть особый род творцов, ни на что не способных в собственном качестве, но творящих чудеса от чужого имени. Собственные стихи Елизаветы Васильевой за небольшими исключениями хороши, но обыкновенны. Но вот то, что она делала, входя в роли, – будь то ревностная католичка и роковая красавица Черубина, русская затворница в скиту, молодая испанка Эрна или высланный из Поднебесной китайский лирик Ли Сян Цзы, – далеко выходит за пределы обычной стилизации. Есть люди-роли, люди, ломающие свои и чужие биографии по литературным законам, стирающие грань между жизнью и искусством, делающие это зачастую весьма дурновкусно, но это условие их существования, и следы этого существования драгоценны.

Она мучила возлюбленных, потому что росла болезненной и некрасивой, много читала, еще больше мечтала и все время мучилась. В ее биографии правду уже не отделишь от вымысла: она любила рассказывать о себе страшное. Как в девять лет ослепла на полгода, как в тринадцать отдалась любовнику матери (с ее ведома!), как ее брат ножом вырезал кресты на лицах евреев, как заживо сгнила от заражения крови ее сестра, а сама Лиля в это время пила шампанское с ее мужем и хохотала – муж через два часа застрелился; все это, в общем, могло быть – в Серебряном веке и не такое бывало. Инцесты, истерики, спиритизм, странничество, сектантство – «тридцать три уродства», перефразируя Зиновьеву-Аннибал, тоже, кстати, не пуританку. Лиля любила Макса Волошина и Николая Гумилева и не хотела выбирать между ними; Гумилеву она ломала пальцы и говорила дерзости, Максу целовала ноги и называла богом, потом фактически стравлила их между собой, потом порвала с обоими. Гумилев стал говорить о ней гадости и раскрыл мистификацию, которую они с Волошиным запустили в журнал «Аполлон» осенью 1909 года: Лиллю-хромоножку, учительницу со странными стихами, никто не принимал всерьез, а в придуманную ею красавицу Черубину, затворницей живущую в Петербурге, влюбилась вся символистская молодежь. Гумилев эту сказку разрушил, Волошин дал ему пощечину и получил вызов – стрелялись на Черной речке. Волошин выстрелил в воздух. Гумилев прощать не умел, но промахнулся. Разошлись без примирения. Волошин потерял в снегу калошу – после чего Саша Черный прозвал его Ваксом Калошиным; такой уж был человек Макс – какие бы роковые страсти его ни сотрясали, все выходило смешно и неловко. Может быть, потому, что он был толстый.

После Черубины Лиля Дмитриева вышла замуж за гидролога Васильева, объездила с ним всю Среднюю Азию, продолжала писать, почти не печаталась. После революции она оказалась в Екатеринодаре, где познакомилась с Самуилом Маршаком и вместе с ним организовала детский театр – так он впервые стал писать про детей; сама Васильева писала прелестные груст-

ные драматические сказки по мотивам Уайльда и Андерсена, двух великих мистификаторов, а Маршаку она подсказала идею «Кошкина дома». Тили-бом, тили-бом, загорелся кошкин дом. Думаю, все они тогда чувствовали себя примерно так: была Кошка, глуповатая, кокетливая, истеричная, но добрая и гостеприимная. Дом ее сгорел, и теперь все, кто у нее пировал, не пускают ее на порог. Революцию все люди Серебряного века воспринимали как расплату. И многим из них – начиная с Ахматовой, предрекавшей «трус, мор и затмение небесных светил» с начала империалистической войны, – казалось, что это возмездие ими заслужено.

Так и принимала свою участь Черубина де Габриак – молилась и смирялась; этот мотив справедливой расплаты доминирует в ее лирике двадцатых годов. Петербурга она по возвращении не узнала: «Я вернулась, я пришла живая, только поздно – город мой убит». Трудно было узнать и ее, большелобую и большеглазую девочку со странными фантазиями: теперь это была смуглая, сухощавая, молчаливая женщина с короткой стрижкой. Не играть она не могла – и стала играть в антропософию, в религиозные кружки, где изучали Штайнера и разыгрывали мистерии. В 1927 году разгорелось знаменитое «антропософское» дело, заодно посадили всех масонов и розенкрейцеров – невиннейшей игре приписали антисоветский характер и выслали всех на три года, кого куда. Васильевой достался Ташкент. Там она и умерла год спустя, оставив цикл изгнаннической лирики «Домик под грушевым деревом» и отослав Волошину десяток сдержанных, но невыносимо грустных писем.

Безусловно, она была не самым сильным поэтом Серебряного века, но самым типичным; судьба ее идеально наглядна. На ее-то примере и видно, как они все заблуждались, призывая расплату на свои несчастные головы. Им всем казалось, что они грешат – действительно. Блок проклинал пошлость бесконечной игры в жизнь, ненавидел декадентщину в себе, призывал гибель; Ахматова пророчествовала: «А та, что сейчас танцует, непременно будет в аду»; Черубина проклинала свою греховность, тысячекратно преувеличивая ее; один Кузмин, кажется, ничего не ждал, веселился просто так, за что они все и считали его бесом... В литературе укоренилось мнение – в «Хождении по мукам» оно высказывается уже прямо: жестокость Октября, военного коммунизма и последующей диктатуры была напрямую вызвана и даже легитимизирована развратом, карнавалом, шарлатанством начала века. Между тем расплата, которая на них надвигалась, не имела к их грехам никакого отношения. Мечи были картонные, грехи кукольные, а подошва, которая их всех придавила, – железная.

В истории человечества бывают игровые эпохи, бывают времена театральных страстей, литературщины, пошлостей, но в этих временах есть воздух, и люди долго еще этим воздухом дышат. Потом приходят те, у кого железные подошвы, и говорят: вы сами, сами во всем виноваты. Да нет, голубчики, ни в чем мы не виноваты. Наши детские страсти и карнавальные игры сами по себе, а ваша тупая поступь сама по себе; одно дело – наша сцена с ее пудрой и клюквенной кровью, и совсем другое – ваш железный занавес. Мы – неправильные – живем, поем, что-то по себе оставляем, а от вас только и остается, что сноска в наших биографиях.

Наверное, сейчас не время об этом напоминать. Поэтому-то никто и не вспомнил о столетии Черубины де Габриак.

14 апреля. Застрелился Маяковский (1930) Неправота, или Последний дворянин

Маяковский застрелился 14 апреля 1930 года примерно в половине одиннадцатого утра.

Часто цитируется формула Мандельштама из статьи «О собеседнике». Он там набрасывается на строчку Бальмонта «Я не знаю мудрости, годной для других»: «Бальмонт оправдывается, как бы извиняется. Непростительно! Ведь поэзия есть сознание своей правоты. Горе тому кто утратил это сознание. Он явно потерял точку опоры». Формула замечательная, но половинчатая. Поэзия – сознание правоты, да. Или неправоты. Предельно острое ощущение этих двух внутренних статусов, и только.

По этому критерию людей и следовало бы делить: одни рождаются с врожденным сознанием «право имеющих». Другие – с сознанием изначальной врожденной неправильности, неправомерности своего присутствия на свете. Пастернак, формулировавший едва ли не лучше всех в XX веке, говорил Ивинской об Ахматовой: «Ей нужна правота, а мне – неправота». У некоторых – как у того же Пастернака – сознание неправоты может быть счастливым и гармоничным, у других – как у Цветаевой – порождает трагическую, но исключительно плодотворную гордыню: нужна и гордыня, чтобы переносить превратности. Цветаевское великодушное изгойство многих удержало и от самоубийства, и от соблазнительной низости. Есть счастливы, родившиеся с сознанием уместности, с чувством величия собственной участи и преступности любых посягательств на него; тоже плодотворная позиция. Толстой говорил о Лермонтове: «Он начал сразу, как власть имеющий». И добавлял, что у Пушкина не было столь напряженного искания истины (и, добавим, ощущения врожденного права на монополию по этой части). Так и делается, и делится русская поэзия: врожденное ощущение правоты (миссии, величия) – Державин, Лермонтов, Лев Толстой, Ахматова, Мандельштам, Солженицын, Бродский. Черта поэтов этого склада – «важность», без отрицательных коннотаций, в державно-державинском смысле. Неправота, тоже переходящая в ощущение избранничества, но отрицательное, «меченое» (избран, чтобы гнали, – как евреи избраны Богом), – Батюшков, Пушкин, К. Леонтьев, Блок, Маяковский, Цветаева, Слуцкий, Синявский, Лев Лосев. У первых есть упомянутая Мандельштамом внутренняя точка опоры, для вторых она желанна, но невысказана (отсюда столь частый лихорадочный поиск ее вовне). Первые, кстати, гораздо реже бывают государственниками – им и без государства неплохо. Первым чаще подражают, они порождают школы и стройные ряды эпигонов, которыми сами брезгают (вспомним ахматовское «Но Боже, как их замолчать заставить!»). Да и как не быть эпигонам – позиция-то заразная, выигрышная. Какой же поэт захочет повторять «так мне и надо!» – а ведь это и есть скрытый пафос Маяковского, красавца, родившегося с врожденным и непоправимым сознанием уродства. Отсюда, кстати, и его вечная игромания, загадывание: «Если навстречу идет такой-то, я сделаю так-то». Все тот же поиск правоты, которой нет внутри, и болезненная зависимость от внешнего толчка: карты, бильярд, трамвайные билетки, случайное слово случайной девушки. Внешне это ощущение своей неправильности выражается как раз в гипертрофированной самоуверенности, агрессивном самоутверждении, резкостях, переходящих в хамство, – но все это потому, что любой отрицательный отзыв, косой взгляд или просто плохая погода усугубляют врожденный недуг, сыплют соль на трофическую язву собственной неприемлемости, вытесняют, гонят вон. Ахматову травля и клевета только убеждали в избранничестве – то есть ранили, естественно, но больше возвышали: «Так много камней брошено в меня, что ни один из них уже не страшен, и стройной башней стала западня, высокая среди высоких башен». Представим ли Маяковский с таким самоощущением? Маяковский, по-мандельштамовски берущий чужое, потому что поэту нужнее? Маяковский – постоянное, ежесекундное усугубление изгойства, он подставляется, как никто. Весь его путь – от «Я люблю смотреть,

как умирают дети» до «Лучше сосок не было и нет, готов сосать до старости лет» – вечная игра на окончательное самоуничтожение: да люди с ощущением внутренней правоты и не кончают с собой. У Маяковского же суицидных попыток было, кажется, не меньше, чем у Пушкина дуэлей (боюсь, это явления одной природы).

Маяковский – результат долгого вырождения русского дворянства, последний дворянин в русской поэзии («Столбовой отец мой дворянин, кожа на руках моих тонка» – столбовой, а не какой-нибудь жалованный!), а по большому счету и последний крупный революционер в ней: после него столь радикальных преобразований по части композиции, тематики, лексики не было. Из дворян и получаются лучшие революционеры: они бескорыстны. Революционность Маяковского – как и всякий бунт дворянина – тоже, по сути, самоубийственна: он ведь по темпераменту (и генезису!) – традиционнейший русский лирический поэт. Шкловский в злые минуты сравнивал его с Надсоном. Лиля раздражалась: «Опять про несчастную любовь, сколько можно!» Начинать он со стихов вполне традиционных, с размеров классических – так написаны не только ранние тюремные стихи, процитированные в «Я сам!», но и «Ночь», да и в поздних вещах дольник его все чаще тяготеет к нормальным ямбам, и лучшие куски поэм укладываются в прокрустово ложе тех же проклинаемых двухстопников-трехстопников: «Мальчик шел, в закат глаза уставя...» «Тверскую жрет, Тверскую режет сорокасыльный кадиллак»... «Уже второй, должно быть, ты легла, в ночи млечпуть серебряной Окою»... Его стих – не раскрепощение традиционной поэтики, а яростное насилие над ней; если все в мире так колет, и режет, и бьет под дых – пусть и строка сломается. «Долой ваше искусство, долой вашу любовь, долой ваш строй, долой вашу религию!» А другие, кроме «ваших», – бывают? Он понадеялся, что бывают; что возможен другой мир – не такой, в котором его все хлещет наотмашь. Оказалось, что нет. Революция была для него не утопией, а последним шансом, отсрочкой самоубийства; в марксизме он ничего не понимал и им не интересовался, Ленина воспринимал поэтически и метафизически, а может ли что-нибудь быть дальше от истины? Ленин – самая антипоэтическая фигура русской истории, сугубый прагматик с эстетическими вкусами провинциального прогрессивного педагога. Революционная утопия Маяковского – стерильная, безжизненная, похожая на операционную, что в «Летающем пролетарии», что в «Клопе», – как раз и была такой реанимацией: хирургической операцией над умирающим. И умирающий протянул еще 13 лет, продолжая писать самоубийственные стихи вроде газетных или рекламных, но оставляя и хронику этого самоубийства в гениальных трагических автоэпитафиях вроде «Про это», «Юбилейного» или «Разговора с фининспектором о поэзии». Какое там у Маяковского жизнеутверждение? Задушенный хрип, закушенный крик: «И когда это солнце разжиревшим боровом взойдет над грядущим без нищих и калек...» Ничего, да? – для 1926 года...

Это великая поэзия. Но приемлема – и понятна – она только для тех, кто родился с таким же клеймом. Их всегда немного. Они не поставят Маяковскому в вину его эскапады (по нынешним временам весьма умеренные), лояльность (быстро исчерпавшуюся) и некорпоративность в отношениях с коллегами (всегда взаимную). Истинный продолжатель Маяковского – не тот, кто пишет лесенкой или лозунгами, а тот, кто считает себя изначально неправым и неуместным; но сегодня, кажется, таких почти не осталось, потому что не осталось людей с аристократическим сознанием, «последних представителей», революционеров из дворян. Истинный наследник и прямой ученик Маяковского – не Бродский, конечно (как полагал Карабчиевский в хлесткой, но неглубокой книге), а Слуцкий, сошедший с ума. Слуцкий, вечно казнившийся за то, что другие с легкостью себе прощали.

Беда России как таковой и российской поэзии в частности, разумеется, не в том, что «буйных мало». Она – в том, что мало неправых, то есть сознающих себя таковыми. Все правы, всем хорошо. Потому и звучит отовсюду сплошное «покушайте» вместо «послушайте».

14 апреля. Умер Джанни Родари (1980) Восстание овощей

В 1980 году в Риме умер Джанни Родари – создатель самой популярной революционной сказки XX века, истории о приключениях Чиполлино и возглавленном им бунте демократически настроенных овощей.

Марья Розанова в автобиографической книге «Абрам да Марья», готовящейся ныне к публикации, высказывает парадоксальную, но справедливую мысль: советская власть всем опытом доказала, что слова важнее дел, а эстетика превалирует над этикой. Она беспрерывно делала черные дела, но говорила при этом прекрасные слова – и поколение, воспитанное этими словами, выросло идеалистическим. В советской практике гуманизм, справедливость и равенство были большой редкостью и осуществлялись главным образом на экспорт – в помощи африканским сиротам, в борьбе за права палестинского народа и черной Америки, в защите диссидентов А. Дэвис и Л. Пелтиера; однако советская пропаганда, а в особенности детская литература, неустанно проповедовала культ деятельной взаимопомощи, сочувствие бедным, необходимость помогать слабым, а уж как отстаивались демократические ценности! И все это настолько заслонило реальную практику СССР, что многие и поныне ассоциируют эти семьдесят лет с защитой обездоленных и равнодушием к проблемам ближнего. Мальчик Чиполлино, чье горе луковое за всех обездоленных было так понятно моим ровесникам, тиражировался в миллионах пластмассовых и резиновых экземпляров, присутствовал в каждой детской, писклявенько пел в мультфильмах о доброте и трудолюбии итальянского народа: «Я веселый Чиполлино, вырос я в Италии, там, где зреют апельсины, и лимоны, и маслины, фиги и так далее». Сегодня, конечно, Чиполлино заслонил Карлсон, но память о героях Родари впечатана глубоко. Когда московские власти расселяли и фактически уничтожали суздальцевскую дачу – о домике кума Тыквы вспомнили даже те, чье детство пришлось на постсоветские годы.

Тут вот такая штука, тоже парадоксальная: гармоничное общество недостижимо, и капитализм, как шутил Черчилль, остается лучшим из худших вариантов общественного строя, но из реальности могут исходить политики, а дети, воспитанные в реализме, вырастают сволочками. Ребенок должен в детстве получить лошадиную дозу идеализма, такую, чтобы при столкновении с реальностью от нее хоть что-то осталось; взрослый может про себя знать, что ничего изменить нельзя, что люди рождаются неравными, что богатые и бедные будут всегда – и даже что некоторые бедные сами виноваты (хотя лично я к этой мысли и особенно к ее проповедникам испытываю глубочайшее отвращение). Но воспитывать на этом детей – преступление, и оправдывать это преступление неизбежным столкновением с реальностью – значит вообще плохо понимать, зачем мы все тут нужны. Человек рожден деятельно улучшать мир, а не стоически с ним примиряться. От того, что Ленин вырос на «Хижине дяди Тома», «Хижина дяди Тома» не сделалась хуже. Свергать один режим и устанавливать другой, бесчеловечней прежнего, – отнюдь не есть хорошо, но сидеть сложа руки, пока богатые доедают бедных, много хуже, даром что гуманнее с виду. Человечество устроено так, что, отказавшись от движения вперед – травматичного, болезненного, полного проб и ошибок, – стремительно откатывается назад, в скотство. Если мальчик-луковка и страдалец-тыковка не стремятся стать людьми, они становятся безнадежными овощами, притом гнилыми.

Сказка Родари, конечно, была востребована советской пропагандой не только из-за своего благородного демократического пафоса, но еще и потому, что героями ее были хулиганы, обаятельные раздолбаи: советская власть не любила отличников. Если отличник, то наверняка ябеда, если чистюля – стопроцентный трус. Помню даже малосимпатичное стихотворение Юлии Друниной – про то, что успевающие по чистописанию на войне «записывались в писаря», а героически гибли как раз неуспевающие. Отличников, стало быть, не убивало. Советская

власть всячески поощряла грубоватость, неотесанность, даже и умеренное хулиганство вроде курения – хулиган был ей классово свой, а отличник потенциально опасен, поскольку мог начинаться книжек и додуматься до самостоятельности. Джанни Родари сыграл на самом неубиваемом детском инстинкте: не зря Тертуллиан заметил, что душа по природе христианка. Взрослого еще можно – и даже легко – уговорить, что мир устроен единственно возможным образом и любые попытки его исправить только портят дело. Но ребенок, на глазах у которого травят бедняка, бежит вступаться. Этот его порыв смешон только закоренелому цинику – главному герою нашего времени.

В девяностые случился крен в другую сторону – социальное стало изгоняться из детской литературы; тоннами переводились халтурнейшие девчачьи романы и мальчишечьи приключения, лишенные даже намека на серьезную проблематику. Детей стали закармливать сладостями, развлекать пустотой, дурманить фэнтези, в которой боролись исключительно с абстрактным злом, но никогда – с социальным неравенством. Представьте бунт в хоббитании, восстание эльфов против эльфийской принцессы, выступление Тома Бомбадила против местного олигарха Гэндальфа! Все это очень мило, философично, но ребенок, воспитанный на этой литературе, почему-то поразительно легко покупается на миф о тотальной внешней угрозе: ведь в фэнтези идет непрерывная борьба с чужими. С фантастической звездной империей, с грозным черным магом, с владыкой Мордора – с кем угодно, но не с пресловутым разделением на бедных и богатых, могущественных и бессильных: этого как бы нет. И крайность эта так же смешна и уродлива, как советские попытки вытащить классовую борьбу из любой истории, даже из сказки про доблестного Айвенго. Оба уклона хуже – разница в одном: ребенок, воспитанный на сказках Родари, как-никак умудряется увидеть несправедливость вокруг себя и выступить против нее. Он не сочувствует богатым и не считает их богатство добродетелью. И главное – он помнит, что любое восстание против всемогущего Помидора начинается с домика кума Тыквы. Поэтому обращается с этим домиком крайне осторожно, понимая, что в случае массового восстания овощей ему не поможет никакая магия.

Конечно, мы знаем, что свободы нет нигде, а есть лишь разные степени несвободы. Но жизненная практика показывает, что вера в идеальное куда плодотворней скепсиса.

15 апреля. Родился Борис Стругацкий (1933) Победа Стругацких

Свет, мрак и блеск советской военной мифологии

1

Главные советские и постсоветские военные писатели – Стругацкие. Думаю так не только потому, что с шестидесятых по настоящее время они с большим отрывом остаются самыми читаемыми из всей русскоязычной прозы, но и потому, что – почти никогда не изображая войну напрямую – занимались непрерывным ее осмыслением, изживанием ее опыта. Бесконечные войны в прозе Стругацких – на Сауле, на Саракше, на Земле – больше всего похожи на игры в войну книжных послевоенных детей на ленинградском пустыре 1946 года, среди осколков, воронок и сгоревших бревен.

И тут есть некая заковыка, внутреннее противоречие, неизбежное для большой литературы. Потому что все правильно бывает только в литературе мелкокалиберной. Противоречие это заключается в том, что мало кто ненавидит войну, как Стругацкие, мало кто наговорил столько резкостей о советском милитаризованном сознании, о подчинении всего советского (а в последние годы и российского) социума мобилизационным доктринам и о привычке развязывать войны, чтобы тем вернее все на них списать. Отрицательные герои Стругацких – чаще всего генералы либо представители спецслужб, опять-таки военизированных. А между тем все их положительные герои непрерывно воюют и немислимы без этого опыта; более того – они родом из войны и могут лишь мечтать о тех прекрасных временах, когда формирование Человека Воспитанного будет возможно без подобных экстремальных инициаций.

Противоречие это, как всегда, трагически осознается прежде всего читателем, а не авторами, для которых собственное мировоззрение как раз логично. Автор ведь не всегда волен в том, что у него написалось, а внутренняя его задача, как правило, непротиворечива. И потому Борис Стругацкий, который ныне героически представляет за себя и брата, продолжая работать, размышлять и отвечать на вопросы, – внутренне абсолютно последователен, когда сегодня развенчивает военную мифологию. А его поклонники, выросшие на их с братом классической прозе, кричат о своем разочаровании и признаются в блогах – не без публичной экзальтации, естественно, – что АБС для них более не существуют, смотри, какая принципиальность.

Я их не одобряю, конечно. Но понять генезис этих ощущений могу.

2

Буча началась, когда Борис Стругацкий, отвечая на вопросы «Новой газеты», написал: «Память о Великой Отечественной стала святыней. Не существует более ни понятия «правда о войне», ни понятия об «искажении исторической истины». Есть понятие «оскорбления святыни». И такое же отношение стремятся создать ко всей истории советского периода. Это уже не история, это, по сути, религия. Библия Войны написана, и апокриф о предателе-генерале Власове в нее внесен. Все. Не вырубишь топором. Но с точки зрения «атеиста» нет здесь и не может быть ни простоты, ни однозначности. И генерал Власов – сложное явление истории, не проще Иосифа Флавия или Александра Невского; и ветераны – совершенно особая социальная

группа, члены которой, как правило, различны между собою в гораздо большей степени, чем сходны».

Эта точка зрения породила такой шквал полемики и взаимных обвинений (не говоря уже про обвинения в адрес самого БНС, опять попавшего в нерв), что понадобилось уточнять понятия. Грех сказать, я и сам поймал себя на некотором – не скажу «непонимании», но внутреннем протесте. Усугубилось это чувство просмотром «Аватара», за рецензию на который мне успело прилететь уже с либеральной стороны. Я там усомнился в добродетельности героя, с такой легкостью перебегающего на чужую сторону от своей, пусть даже во всем неправой. Я впервые задумался о том, каким будет демифологизированное сознание – сознание, которое научится обходиться без мифов. Да, память о войне стала святыней. Да, это мешает выяснить правду. Но что делать обществу, у которого других святынь нет? И может ли оно быть обществом, если у него нет святынь?

Со всем этим я осмелился обратиться к самому Борису Стругацкому. Ответы его по большей части опубликованы (в «Профиле» от 19 апреля).

– Может, миф не так уж страшен? Он лежит как-никак в основе каждой нации...

– На мой взгляд, ничего дурного в мифах нет. Это, по сути, общенародное творчество – тщательно отредактированная тысячами независимых редакторов, отшлифованная тысячами сугубо эмоциональных и личных прикосновений, «беллетризованная» история, так сказать, история рукотворная, тщательно сбалансированная по части сочетания реальных фактов и народной фантазии. В мифе есть выдумка, но нет вранья, что и делает его таким привлекательным и даже значительным. Хуже, когда редактируют, шлифуют и беллетризуют историю хорошо оплачиваемые специалисты по идеологической обработке, занимающиеся этим делом по заданию начальства и в соответствии с указаниями, спущенными сверху. Тогда получается «миф с заранее заданными параметрами», не бескорыстный полет фантазии, а вранье. Собственно, и не миф уже, а фальсификация истории. «Освобождение братских народов...», «Подвиг 28 героев-панфиловцев», «Велика Россия, а отступать некуда...», «Жуков – гениальный полководец», «Сталин – еще более гениальный полководец», «Освобождение Европы...» И все, что противоречит этому мифу (архивные документы, свидетельства очевидцев, обыкновенная логика), объявляется очернительством, дегтемазанием и как раз фальсификацией. Это растление истории, эта демагогия, рассчитанная на невежество и абсолютное обнищание духом, преподносится как истина в последней инстанции. Это уже не создание Мифа, это – его огосударствление, «идолизация», превращение в орудие пропаганды.

Великую Отечественную я всегда помню потому, что она была частью моей жизни, притом значительной.

Воспринимать ее как святыню я не умею. Я вообще не религиозен.

– Но именно тревога по случаю возможной новой мировой войны породила великие фильмы и романы – фильм Кубрика «На последнем берегу» и вдохновленную им вашу «Далекую радугу».

– «Перчику ему в жизнь! Перчику!..» Это у Чехова, кажется. Нет, я решительно против спецсредств, возбуждающих творческие процессы. Жизнь, ей-богу, и так исполнена всевозможных «стимуляторов» – несчастная любовь, мучения комплекса неполноценности, одиночество, предательства друзей, смерть близких, внезапные успехи, внезапные поражения... Неужели для успешного творчества нужны еще и военные угрозы, войны, власть жлобов, цензура, религиозные страсти? По-моему, никаких разумных аргументов в пользу такого рода неестественностей не существует. Говорят, есть люди, которые скучают без войны, без «ха-арошей драки», без скандалов вообще. Господь с ними. Пусть идут в ОМОН. Или в наемники.

– Есть ли в российской истории события более значимые и более притягательные для вас, нежели ВОВ?

– Сколько угодно. Рождение Пушкина, например. Или освобождение крестьян.

– Вы наверняка знали многих ветеранов – и многих лагерных сидельцев. Что у них общего? Действительно ли ветераны – люди особой породы?

– Я знал сравнительно немногих ветеранов, но все они, без исключения, были «вояки» – отнюдь не «герои штабов и продскладов», – а те самые, «что поползали»: сержант-минометчик, сержант-артиллерист (оба – из рядовых), капитан пехоты, генерал-майор (начинавший в финскую взводным и кончивший в Тюрингии командиром дивизии)... Очень разные люди, очень разные судьбы, всё очень разное у них, но все как один не любят рассказывать собственно о военных действиях (всё больше о бабах, о выпивке, о трофеях, о столкновениях с начальством), терпеть не могут СМЕРШ, а на прямые вопросы о войне отвечают уклончиво, норовят свернуть на что-нибудь забавное. И эки бывшие (с ними я встречался меньше) очень в этом на них похожи: ни слова внятного о лагерях и масса забавных баек про лагерное начальство. А уж о крутой ненависти к «органам» и говорить нечего: слова доброго не найдут. «Вояки», пусть изредка, но все-таки отметят какого-нибудь смершевца, что «подлец был большой, но не трус», а эки – нет, у них ненависть чистая, беспримесная, непрощающая.

– Как вы оцениваете вклад Сталина в Победу? Сегодня многие повторяют, что без него война не была бы выиграна.

– Сталин (и начальство) много сделал для того, чтобы эта война вообще началась, и чтобы началась она сокрушительными поражениями. В 1933-м Сталин приказал немецким коммунистам выступать не против нацистов, а против (ненавистных) социал-демократов. Этот приказ, вне всякого сомнения, способствовал победе Гитлера на выборах и воцарению в Германии нацизма. Сталин совершенно не разобрался в политической ситуации середины тридцатых, не понял, кто главный враг, а кто – возможный союзник, стратегия, которую он избрал, поставила СССР и всю Европу на грань катастрофы. В 1939-м Сталин благословил (договором Молотова – Риббентропа) Гитлера на начало масштабной войны в Европе. В конце тридцатых Сталин уничтожил ВЕСЬ старший командный состав РККА, обусловив этим военный кошмар 1941 года. Сталин бездарно прохлопал начало войны: он намеревался начать ее сам и, по сути, ничего не предпринял для подготовки к немецкому превентивному удару. Сталин сделал все, чтобы кровопускание, учиненное советскому народу, было максимальным. Конечно, он не ставил перед собою такой цели специально. Но средства, к которым он прибегнул (защищая свою жизнь и свою власть прежде всего), были безгранично жестоки и бесчеловечны – он это умел, и он это предпочитал. Народ оказался между двумя жерновами. Впереди – чужаки, оккупанты, фашисты, за спиной – НКВД, СМЕРШ, заградотряды. Создание такой ситуации – заслуга Сталина. Только так он умел расплачиваться за собственные ошибки. «Бабы новых нарожают» – эти слова ему приписывают – вполне возможно, он так говорил. И наверняка он так думал. Завалить трупами дорогу к победе – только так он умел и предпочитал. Война была выиграна, конечно, не вопреки Сталину. Сталин свою роль сыграл – роль тирана, роль безжалостного руководителя, и правы те люди, которые считают, что без главнокомандования Сталина войну, может быть, пришлось бы и проиграть. Да только они не желают помнить, что без главнокомандования Сталина войны и вовсе могло бы не быть, или это была бы совсем другая война – между тоталитарным монстром и союзом демократических государств.

– Самойлов признавался: «Я б хотел быть маркитантом при огромном свежем войске» – при том, что сам был боевым офицером. Вы себя как-то видите на войне?

– Не спрашивайте. С моими очками, с моим прирожденным пацифизмом, с моим отвращением к любому подчинению... «Душераздирающее зрелище».

3

Казалось бы, все понятно: мировоззрение абсолютно цельное, логичное и ясное. Можно соглашаться, можно спорить, можно даже и негодовать – Борису Стругацкому, думаю, от этого

ни холодно, ни жарко. Гуманизм, атеизм, либерализм – вся русская триада, многие годы противостоящая «самодержавию, православию, народности» (заметим кстати, что «народности» противостоит у нас не «индивидуализм», а именно «гуманизм», то есть ненависть к самоцельному мучительству. Индивидуализма нет ни слева ни справа. Это тема для отдельного большого разговора).

Между тем проза Стругацких далеко не сводится к этому набору «базовой теории». Больше того – она зачастую ему противоречит. Любимый герой Стругацких, что неоднократно признавали они сами, – не либеральный мыслитель Изя Кацман, а перевоспитанный тоталитарий Андрей Воронин. Все их герои – сильные люди с экстремальным опытом. И главный конфликт прозы самих Стругацких (заданный, кстати, еще в «Возвращении» – советском ответе на лемовское «Возвращение со звезд») сводится, на мой взгляд, к противостоянию такого персонажа – назовем его Перевоспитанным Героем – и хорошего человека, сформированного теорией воспитания. Эта теория воспитания, по Стругацким, – главный инструмент новой коммунистической педагогики, алгоритм формирования таких добрых и сильных, как Максим Каммерер.

Эти герои – Перевоспитанные или Воспитанные, или, иными словами, Брутальные и Новые, – встречаются у Стругацких лоб в лоб, в решительном противостоянии. Скажем, в «Глубоком поиске», таком хемингуэевском, где Кондратьев, медный и стальной «памятник героическому прошлому», противостоит слабому, но по-человечески куда более понятному Белову. В «Гадких лебедях» этот конфликт решается уже куда сложнее: там человек войны – героический, грязный, добрый Банев – сталкивается со стерильным и беспощадным будущим, очень, кстати, интеллигентным и либеральным. Но это будущее беспощадно, а если вы беспощадны, ребята, то зачем все? Наконец, в «Улитке на склоне» умные и женственные жрицы партеногенеза противостоят одинокому заросшему и беспомощному Кандиду со скальпелем: грязная современность против чистого будущего, прошедшего не только химическую, но и биологическую, буквальную стерилизацию. Хотят Стругацкие такого будущего? Нет. Их кредо выражает Банев в великих и загадочных последних словах «Гадких лебедей»: «Не забыть бы мне вернуться».

Думаю, такая амбивалентность (мокрецы же хорошие, уж как-нибудь получше Банева со всякой точки зрения) диктовалась отчасти тем, что работали они вдвоем и что при всей духовной близости, интеллектуальном равенстве и кровном родстве отношения в этом тандеме были не безоблачны. Аркадий Натанович был не только на восемь лет старше – он был, так сказать, брутальнее, круче, алкоголизированнее. Правда, Борис Натанович, которого старший соавтор в письмах иронически называл «бледнопухлый брат мой», как раз значительно спортивнее и здоровее в смысле образа жизни, но думаю, что внутренний конфликт имел место, да Стругацкие и не скрывали этого никогда. Я бы определил это как конфликт ветерана с шестидесятником, хемингуэевца с пацифистом, – шестидесятники тянулись к этому миру отцов и старших братьев, но одновременно и отрицали его. Военный опыт выковал великолепную генерацию, в каком-то смысле создал поколение сверхлюдей, это было и остается бесспорным. Вопрос в цене этого опыта, его издержках и альтернативах ему. Поисками этих альтернатив Стругацкие озабочены с самого начала. Но как-то все выходит, что эти альтернативы хуже.

Как-то выходит, что теория воспитания дает сбой, что в идиллическом мире Полдня поселяется Комкон-2, что человека по-прежнему формирует боевой опыт, пусть даже это война на том же Саракше или на Гиганде. Самое страшное противоречие художественной Вселенной Стругацких заключается в том, что хороших людей по-прежнему формирует только война; что именно война является основным занятием этих хороших людей; что больше их взять неоткуда. А сама война при этом – дело срамное и смрадное, и первое побуждение всякого нормального человека – сбежать от нее. И про это «Попытка к бегству». Но сбежать некуда, потому что война будет везде. И тогда Саул Репнин хватает бластер и расстреливает

Ход Вещей, которому, конечно, ничего не делается, но нельзя же просто стоять и смотреть, если ты человек.

4

В это-то все и упирается: «если ты человек». У человека нет другого пути стать человеком, кроме как пройти через пограничный опыт – одному для этого хватает школьной травли, другому нужна война или блокадное детство, третьему необходима миссия на другой планете. Но без этого не обходится. Значит, нужна новая ступень эволюции – что-то, что будет ЗА человеком, после него. И в последней книге трилогии, «Волны гасят ветер», эта новая ступень эволюции появляется. Она называется людены. Проблема в том, что они в колоссальном меньшинстве и что среди людей им места нет. Едва эволюционировав, они обречены улетать.

Людены могут избежать конфликта или просто не заметить его. Людены заняты другими противостояниями – менее любовными и линейными. Людены не интересуются самоутверждением – у него все есть с самого начала. Он совершенен. Он не жилец.

А живой, даже самый хороший, в мире Стругацких обречен отправляться на войну. Он может до известного предела соотносить свои действия с Базовой Теорией и даже помнить о высокой миссии землянина, но кончается это так, как в повести про Румату Эсторского: «В общем... видно было, где он шел».

В гениальном – думаю, лучшем – фильме Германа, который озвучит же он когда-нибудь, этой резне Руматы посвящена вся адская вторая серия, длинная, но стремительная. И Румата в этой картине похож на святого не тогда, когда честно пытается прогрессорствовать, а тогда, когда мечом прорубает себе дорогу среди сплошного зла, среди его кишков и прочих зловонных внутренностей. Идет и бормочет под нос: «Спроси, где сердце у спрута и есть ли у спрута сердце». Это ощущение липкого зловония охватывает зрителя, доводит до тошноты, душит физически – и тут только война, никакого компромисса, никакого воспитания. Тут детский опыт столкновения с фашизмом, который есть и у Германа, и у Стругацких. Это в крови.

Ненавидеть и презирать войну – как генерал в позднем и слабом романе Хемингуэя – может себе позволить тот, кто ее прошел. У других этого права нет. Это еще одна важная мысль Стругацких – вот почему в знаменитой сцене встречи Банева с детьми Банев прав, а умные дети глупы и неправы. Больше того: самая значимая встреча Воспитанного и Невоспитанного добра происходит у Стругацких в умной и недооцененной повести «Парень из преисподней». Там действует такой бойцовый кот Гаг, элитный гвардеец, которого Корнелий Яшмаа – тоже, кстати, один из «зародышей», см. «Жука», – пытался переделать в землянина и приспособить к миру. Как-то у него не очень это получилось. В «Парне из преисподней» буквально воплощен девиз Банева: «Не забыть бы мне вернуться». Гаг возвращается в свой ад. И повторяет: «Вот я и дома».

Собственно, так и Стругацкие: всякий раз, прикасаясь к теме войны, они возвращаются в свой ад. Им с детства ясно, что войны развязываются подонками; что война – это кровь и грязь, предательство генералов и гекатомбы рядовых. Но почему-то их любимые герои лепятся только из этого материала, который, впрочем, иногда – не слишком равноценно – заменяется космическими опасностями. Ведь природа, если вдуматься, еще бесчеловечней и беспринципней любого генерала (жаль, что этого не понимает Кэмерон. А вдруг понимает?).

«Ты должен сделать добро из зла, потому что больше его не из чего сделать» – эпиграф из Роберта Пенна Уоррена к «Пикнику на обочине», самой страшной книге Стругацких. Страшной не только потому, что там разгуливают ожившие мертвецы, тлеет ведьмин студень и скрипят мутанты. А потому, что она про это самое – про добро из зла и про то, что больше не из чего.

Это не так, неправильно, в это нельзя верить. Но пока этого никто не опроверг.

5

Есть, однако, некий компромисс – как всегда, эстетический, потому что в последнее время мне вообще все чаще кажется, что спорные и путанные этические категории спущены на Землю специально, чтобы отвлечь человека от главного; чтобы он вечно путался в «человеческом, слишком человеческом» – и в результате отводил взгляд от того, что ценно в действительности.

Александр Секацкий – тоже петербуржец, чья фамилия, думается, неслучайно созвучна веселому имени Стругацких, – ввел термин «воин блеска». От «воина света» или «воина мрака» он принципиально отличается тем, что воюет не за добро и зло, которые часто взаимозаменяемы, а за личное совершенство; воюет с собой и за себя, для достижения той самой высшей эволюционной ступени, которая у Стругацких называется «люденами», а еще раньше – «мутантами». Это тоже война, но подвиги тут заключаются не в убийстве, а в непрерывном и мучительном перерастании себя.

В качестве такого «воина блеска» Секацкий называет мальчишку из рассказа Фолкнера «Полный поворот кругом», гардемарина Хоупа. А мог бы назвать Колдуна из «Обитаемого острова». А мог бы – Г.А. Носова из «Отягощенных злом». И Банева, Банева, разумеется.

Воина блеска не интересует тьма или свет – его интересует блеск. Его не интересует победа (победы не бывает) – ему, как Кандиду, важно до последнего валить мертвяков. Он, как Саул, будет стрелять в Ход Вещей, зная, что это бесполезно.

Обреченная война – вот тема Стругацких; битва, где против нас – все, и ничего нельзя сделать. Вечеровский из повести «За миллиард лет до конца света» – вот самый убедительный воин блеска. Он ведет войну, но воюет не за генералиссимуса и не за Родину даже, а за природу человека, за человека как такового.

«Бог – в человеке, или его нет нигде», – сказал БНС в интервью 1992 года автору этих строк.

Так военная мифология – и прежде всего мифология Великой Отечественной войны – трансформируется у Стругацких в той же экзистенциальной плоскости, в которой, скажем, мифология чумы у Камю. Или, скажем, мифология партизанской войны у Василя Быкова – лучшего из советских собственно военных писателей.

Так государственная война за страну, власть, строй преобразуется в личную войну за человека.

Стругацкие так претворили опыт Второй мировой в фантастике. Осталось дожидаться того, кто сможет столь же убедительно сделать это в книге про реальную Великую Отечественную.

Возможно ли это? Не знаю. Но блокадника Бориса Стругацкого поздравляю с Днем Победы.

Р. С. Эта статья была написана, закончена и даже показана мэтру, но тут выяснилось, что надо добавить, грубо говоря, человечинки – живых штрихов в разговоре о БНС; и тут же оказалось, что я этого сделать почти не могу по причинам, объясненным в том же знаменитом «Жуке в муравейнике». Помните: «Профессионал, да еще из лучших, наверное, – мне пришлось прилагать изрядные усилия, чтобы удерживать его в своем темпе восприятия».

Я не могу удержать Стругацкого не то чтобы в своем темпе, а в спектре восприятия. Он шире. Его способность смотреть на вещи под неприемлемым для меня – и для него – углом значительно превосходит собственные мои способности.

Однажды он мне сказал (не подчеркиваю своей близости к нему, разговор был общий):
– Мы выросли в убеждении, что человек ест, чтобы работать. А что, если это не так?

– Вы серьезно?

– Абсолютно. Это вполне может быть наоборот.

В другой раз он озадачил меня еще больше, сказав, что терпимость проявляется не в отношении к хорошему, а в отношении к неприятному. Надо уметь терпеть неприятное, не отказывая ему в праве на существование. И эта простая на первый взгляд мысль заставила меня пересмотреть большинство моих тогдашних иерархий.

Объективно и полно говорить про Стругацкого может тот, кто умней его, а я таких людей пока не видел. То есть каждый может сказать, что Стругацкий весьма высок ростом (хоть и ниже почти двухметрового брата), широкоплеч, круглоголов, обладает тонким ртом, почти всегда сложенным в едкую ироническую улыбку, и носит сильные толстые очки. Он крайне замкнут, засекречен, живет уединенно, дружит с узким кругом людей, причем весьма неожиданных – это не коллеги-писатели и не коллеги-ученые. Интересы его разнообразны, а память абсолютна. По первому образованию он звездный астроном и неплохо разбирается в астрофизике до сих пор, хотя строго научной фантастики Стругацкие никогда не писали. Кроме того, он один из самых известных и осведомленных филателистов Ленинграда, ныне Петербурга. О всякого рода отпечатках, зубцах и водяных знаках он знает не меньше, чем о звездах, и говорит на эту тему охотнее, чем о литературе, но мало кто способен поддержать такой разговор. Помимо всего этого он прекрасно осведомлен о компьютерных симуляторах боевых действий и в какую-нибудь танковую войнушку способен рубиться ночь напролет, несмотря на большой жизненный опыт и вообще взрослость.

Но все эти вещи, сугубо внешние, ничего в Стругацком не приоткроют. Отношение же его к ближнему кругу, и прежде всего к ученикам, являет собою загадку или по крайней мере противоречие: внешне это отношение очень корректное, но прохладное. Внутри под этой корректностью тлеет жар, как под золой, потому что Стругацкий очень любит талант во всех его проявлениях и с горячей заинтересованностью следит за всеми, кого заприметил. Но любовь имеет характер требовательный и стимулирующий, внешне никак не проявляющийся: Стругацкий умеет требовать с тех, кого любит, и сроду ни с кем не сюсюкал. Все это с редкой откровенностью и даже самоедством описано в «Бессильных мира сего» – вероятно, самом откровенном его романе. Там много страшных сцен, больше, пожалуй, чем даже в «Пикнике», и есть довольно рискованная идея: без прямого насилия над человеческой личностью – насилия иногда самого буквального, с применением пыточного арсенала, – Человека Воспитанного не получишь. Потому что если человек не движется вперед – он не стоит на месте, а откатывается назад. Его тащит вниз Проклятая Свинья Жизни.

Так что с учениками Стругацкий, подобно своему Агре, не только жёсток, но при необходимости и жесток. Иначе из Бориса Штерна, Вячеслава Рыбакова, Андрея Измайлова и двух десятков других ничего особенного не вышло. А из них вышло превосходное поколение, у которого уже мы, рожденные в конце шестидесятых – начале семидесятых, научились понимать, что к чему.

Мне кажется, Стругацкого сформировал эпизод, описанный в «Поиске предназначения» – великом автобиографическом (по крайней мере в первых главах) романе. Там мальчика во время блокады преследует людоед. Сильно подозреваю, что все это так и было. Людоеда потом случайно убил осколок, и мальчик смог спрятаться в родном подъезде. И еще на него сильно повлиял эпизод, рассказанный однажды в онлайн-интервью: там он самой вкусной вещью в своей жизни назвал ледяной каменный мятный пряник, полученный на новый, 1942 год.

Во-первых, война с ее кошмаром объяснила Борису Стругацкому, что может быть все. Такие вещи, которых он насмотрелся в блокадном Ленинграде, сильно раздвигают границы воображения.

Во-вторых, война доказала ему, что любое выживание есть чудо, а стало быть, свидетельство о призвании. И одна из главных тем Стругацких – может ли человек это свое призвание

отменить? (Об этом же, кстати, лемовская «Маска», и Лем тоже человек со страшным военным опытом – не фронтовым, оккупационным). Стругацкий полагает, что отменить его нельзя, и потому надо его а) расчистить и б) следовать. Пока следуешь – будешь храним, потому что нужен. Это истинно военный императив, в мирном мире такого не сформулируешь.

И в-третьих, война научила его тому абсолютному минимализму в смысле потребностей, той фантастической стальной выносливости, которая делает воином блеска и его самого. Это позволяет ему не отвлекаться на болезни и возраст и ежедневно, хоть небольшими порциями, писать – делать то главное, что он умеет лучше всего. Никто и никогда не знает, что он пишет. Все понимают только, что он пишет самое главное из всего, могущего быть написанным сегодня.

Не знаю, что еще про него сказать. А, вспомнил! Он живет на проспекте Победы.

22 апреля. Родился Ленин (1870)

Ленин и бревно

1

Ему поставили больше памятников, чем всем прочим правителям в мире, даже вместе взятым: ни одному фараону не снилось такое количество монументов. Прикинем: в СССР было порядка 12 000 городов, и в каждом стоял он – либо на главной площади, либо на вокзале. В крупных городах памятников было несколько – в Москве и Ленинграде по десятку, а в Казани, Ульяновске, Красноярске, которым посчастливилось быть его временным пристанищем, – по три-четыре. Его именем было названо бесчисленное количество улиц, площадей, атомоходов, горных пиков, звезд и детей. В самом деле – в двадцатые годы детям охотно давали имена Вилен (Владимир Ильич Ленин), Вилор (Владимир Ильич Ленин Октябрьская Революция) или Мэлор (Маркс-Энгельс-Ленин, опять же Революция). О пятидесяти четырех годах его жизни написаны сотни тысяч научных и художественных книг. Суммарный тираж его сочинений в мире уступает лишь Библии да цитатникам Мао Цзедунa, которые печатались в полуторамиллиардном количестве. Даже Маяковский, посвятивший ему огромную восторженную поэму, спрашивает: «Что он сделал? Кто он и откуда? Почему ему такая почестъ?» Причем любовь эта, заметьте, диктовалась не страхом и раболепием – его боготворили жители десятков стран, никак от него не зависевшие, ничем лично ему не обязанные. К нему в последние минуты перед казнью обращались подпольщики во Франции и Китае, Испании и Греции, его портреты вышивали ткачихи Америки и Мексики, в его честь называли детей Владимирaми и Ильичаами боливийские и вьетнамские партизаны... Сталина при жизни никогда не боготворили так, а после смерти, когда о его преступлениях заговорили все, – и подавно. Отношение к Ленину было сродни религиозному, да его и заменило, в сущности. В 1882 году в «Веселой науке» Ницше провозгласил смерть Бога; новый бог к тому времени уже двенадцать лет как жил в провинциальном Симбирске. Под знаком ленинобожия прошел весь XX век – и тут уже неважно, что сам Ленин любую религию ненавидел, а о «боженьке» отзывался с личной злобой. Впрочем, как еще может один бог говорить о другом? Реальная жизнь и деятельность Ленина к этому культу почти не имела отношения: в нем воплотилась многовековая мечта. В этом и состоит главная трудность, когда говоришь о нем: надо четко различать реальную судьбу и житие, подлинную личность и обожествленного лучшего друга всех трудящихся. Реальная его биография коротка, достаточно трагична и сверхъестественными достижениями не блещет. Сын инспектора реальных училищ, третий ребенок в дружной семье (всех детей шестеро), гимназист-отличник. Старший и любимый брат Александр в 1887 году повешен в Шлиссельбурге за участие в террористической группе «Народной воли» (есть, впрочем, версия, что Александр Ульянов взял на себя чужую вину – сам он интересовался только наукой, а террор считал бессмысленным; однако его взяли в числе других подозреваемых, и он признался, что участвовал в подготовке покушения на Александра III). Казнь брата вызвала у семнадцатилетнего Владимира сильнейшее нервное потрясение – он вообще чувствовал сильно, но отличался железной самодисциплиной: в четырнадцать лет прочитал «Что делать?» и образцом избрал Рахметова, а о Чернышевском до конца дней говорил с восторгом. Кстати, коль уж речь зашла о Ницше, что-то ницшеанское в Ленине и впрямь есть: прежде всего – уверенность, что человек есть непрерывное усилие, что он должен каждый день сотворять себя заново, не ограничиваясь бытом, замахиваясь на великие задачи... Работоспособность, память, интеллект у него в самом деле титанические; самодисциплина такая, что ни в тюрьме, ни в ссылке, где другие сходили с ума,

погрязали в склоках или навеки отрекались от борьбы, он не позволит себе ни единой жалобы. Напротив – все, кто встречался с ним, вспоминали, что даже час общения с Ульяновым заряжал силой, азартом, готовностью к новым испытаниям. Что в нем было вполне человеческого – так это азарт: обожал городки, по-детски злился, когда проигрывал в шахматы, а революционную борьбу ласково называл «драчкой». Не умел скрыть радости, узнавая об удачных терактах, хотя тут же брал себя в руки и повторял: «Это не наш путь»; индивидуальный террор ведет к слишком обильным жертвам и не решает главной проблемы.

Он получил юридическое образование, которого, впрочем, не закончил, будучи отчислен из Казанского университета за участие в стачке и сдав потом экзамены экстерном в Петербурге. Однако его теория классовой борьбы отличается стройностью и той безупречной логикой, которая всегда характерна для головных, неработающих систем: история-то иррациональна, в ней никогда не выходит как по писаному. Ленин поверил Марксу слепо и некритично: история человечества есть прежде всего история производства и форм собственности. Это, по выражению Набокова, и заставило его представлять праздничную историю человечества как нечто серое и бесконечно угрюмое. В самом деле, нет ничего более мертвящего, чем во всяком деле видеть классовый, имущественный интерес, объявлять все плотское базисом, а все духовное – легковесной и необязательной надстройкой. Ленин – не столько юрист (юриспруденция с ее условностями и тонкостями всегда была скучна ему), сколько экономист до мозга костей: здесь он парит, статистические таблицы – его любимый материал. Теория классовой борьбы в ленинской версии предельно проста: одиночки ничего не решают, история делается массами, коллективным творчеством, синхронным усилием (вот почему верные ленинцы не доверяют личностям, вечно упрекают их в индивидуализме, меряют всех средней меркой). Империализм – высшая и последняя стадия капитализма. Капиталистические империи обречены вступить в борьбу за передел мира. Долг пролетариата – превратить неизбежные мировые войны в единую антиимпериалистическую и, воспользовавшись всемирным кризисом, взять власть в свои руки. Из этого произойдет мировая революция и единое человецье общежитье, о котором мечтал все тот же Маяковский; и в канун Первой мировой войны в это верили не только наивные пролетарии, но и тысячи интеллектуалов. Потому что старый мир явно рушится, а новый так логичен, так неизбежен! Жаль только, что жить в нем придется новым людям, которых пока нет; но в создание этого нового человека Ленин верил абсолютно, и сам, кажется, был первым представителем этого обновленного человечества.

История его псевдонима темна – говорили о таинственной возлюбленной по имени Лена, о том, что ему для конспирации достали паспорт умершего ярославского дворянина Николая Ленина, – но истина, кажется, литературнее. Его любимым автором был упомянутый Чернышевский, любимым героем – его автопортрет из романа «Пролог» по фамилии Волгин. (Кстати, Волгиным подписывался и Плеханов – Чернышевского боготворили оба.) Онегин, Печорин, Волгин, Ленин – замечательный ряд, все в честь великих русских рек, и все герои своего времени. Ленин был человек литературный, к писателям относился по-интеллигентски восторженно: признавая и жестоко разоблачая ошибки Толстого и Горького, так же трепетал перед их художественной мощью, как перед музыкой Бетховена, которого обожал, будучи начисто лишен музыкального слуха и литературных способностей. Все эти русские литературные герои – люди нового типа, потому и чувствуют себя лишними. Ленин сумел сделать из себя – а может, с рождения были предпосылки – принципиально новое человеческое существо: абсолютный прагматик, никаких предрассудков. Даже дворянского представления о чести нет: однажды бандит под Парижем отобрал у него велосипед – он отдал без звука, объясняя это в письмах тем, что сопротивляться было бы себе дороже, а революционер не может рисковать жизнью по пустякам. Между тем он отдал бы жизнь без колебаний, если бы твердо вычислил, что так нужно для пролетарского дела. Никаких человеческих симпатий – люди симпатичны ему в той степени, в какой нужны для работы. Пресловутая забота о товарищах – забота машиниста

о том, чтобы все колеса были смазаны: болезнь и депрессия мешают работе. Никаких помыслов ни о чем, кроме главного – взойдя как-то на одну из швейцарских гор, стоя среди товарищей, пораженных открывшимся видом, произнес с досадой: «Эх, и гадят же нам меньшевики!» Вроде бы можно верить тому, что он был искренне влюблен в Инессу Арманд, но стоит почитать письма к ней, где он с бухгалтерской дотошностью обсуждает классовую природу любви, и страшно делается. Предрассудков – ноль, голый мертвящий прагматизм, никаких уступок, полная ампутация совести, ибо нравственно то, что классово. Справедливости ради заметим, что даже такого неотменимого человеческого порока, как эгоизм, он был лишен начисто: ничего для себя, все для победы. У него был единственный приличный костюм, истершийся до лоска, а когда в 1920 году Политбюро заказало ему новый и обязало вождя позволить портному снять мерку, он вел себя так неловко, что портной, донельзя испуганный, мгновенно осмелел. С той же неловкостью он протягивал гонорар врачам, осматривавшим его во время первых приступов болезни, ласкал детей, разговаривал с женщинами – все человеческое давалось ему трудно; краснел, смущался, чувствовал себя уверенно только на трибуне или за письменным столом. Дмитрий Ульянов, младший брат, вспоминает, как он, не умея печатать на машинке, начал печатать сразу очень быстро, с диким количеством ошибок, а на совет брата работать помедленнее ответил, что писать без ошибок можно и от руки. Главное – быстрота и натиск.

Именно в силу этой полной расчеловеченности он и не имел особого успеха как политик, заражая своим энтузиазмом только слабовольных и внушаемых, – с прочими ссорился. Даже самых боевитых и непримиримых отпугивал его прагматизм, готовность на любые преступления ради дела (известно, что именно Ленин настаивал на «эксах», экспроприациях, то есть прямом воровстве, и на этой ниве в начале большевистской карьеры особенно отличился Сталин). Приписывать Ленину гуманные намерения нельзя по определению – он не знал, что такое гуманизм, но обладал уникальным чутьем на политическую выгоду, и если выгоднее было проявить милость – высылал интеллигенцию, чем подкупал мировое общественное мнение. Священников же уничтожал безжалостно, требуя расстреливать без суда, – и европейским интеллектуалам чаще всего не было дела до безвестных русских попов: так Ленина в Европе начинали считать заступником интеллигенции – только потому, что он не расстрелял, скажем, Бердяева. Но человечность тут ни при чем – напротив, все, что делает человека человеком, вызывало особую его ярость. Церковь, семейные ценности, предрассудки, искусство, жалость, умиление, надежда, все эмоции высокого порядка, все сложное и неоднозначное, все тонкое и бесполезное казалось ему не просто лишним, но подлежащим неременному и безусловному искоренению; опять-таки непонятно, родился он таким или долго работал над собой, чтобы прийти к искомому идеалу. Поскольку революционеры в России в массе своей были идеалистами, людьми идеалистического склада, принципиально непрагматичными, к Ленину они относились настороженно, и большевики, несмотря на гордое название, всегда и во всем оставались в меньшинстве. Большевики и сами с гордостью утверждали, что сумели отринуть все человеческое и стать сверхлюдьми. Ленин вызывал опаску, а то и ужас у всех вождей русского революционного движения – от Плеханова до Троцкого, который, случалось, непримиримо с ним спорил.

Эта полная расчеловеченность привела к тому, что Ленин и его группа оказались в изоляции – в десятилетия XX века его почти никто не принимал всерьез. У русской революции были другие герои – те же эсеры были стократно популярнее большевиков. Но Ленин и не стремился к популярности. Он ждал своего часа, когда потребуется не талант, убедительность или стратегическое мышление, а одна голая, ни перед чем не останавливающаяся решимость; и этого часа он дождался. Вернувшись из эмиграции после Февральской революции, в которой не было решительно никакой заслуги большевиков, он воспользовался стремительным разрушением русской государственности – и подобрал власть, буквально валявшуюся в грязи. В

октябре 1917 года, при фактическом отсутствии организованного сопротивления, Ленин возглавил штаб восстания. На Втором всероссийском съезде советов в Смольном он провозгласил Временное правительство низложенным, а социалистическую революцию – совершившейся. Здесь потребовались именно его качества – побеждал тот, у кого было меньше моральных ограничений. Ленин вообще не знал, что это такое. У него не было никаких принципов, кроме, пожалуй, личной аскезы: сегодня он – защитник свободы слова, потому что она вредна для царизма и хороша для революции. Завтра он закрывает все небольшевистские газеты: у вас есть свобода говорить, у нас – свобода вас закрыть. Сегодня он – категорический противник войны, а завтра, объявив социалистическое отечество в опасности, требует всеобщей мобилизации. Сегодня он категорический противник интеллигенции, называя ее дерьмом, а не мозгом нации, но завтра ищет контактов с технической интеллигенцией, поскольку без так называемых спецов пролетарии ни с чем не справляются. Словом, только личное бескорыстие да еще ненависть к религии – два качества, которым он не изменял никогда; впрочем, если у него хватило гибкости после военного коммунизма ввести нэп с его ограниченными свободами и частичной реабилитацией частной собственности, он и Бога мог разрешить, как разрешил его Сталин в 1943 году когда прижало как следует.

Он искренне полагал, что оседлал историю, но история цинично, как всегда, воспользовалась им самим. Россия проходила свой вечный исторический цикл – вслед за революцией наступал заморозок, империя возвращалась, только в сокращенном и бесконечно упрощенном виде, лишившись всего, что делало ее переносимой. Ленин, отчаянно боровшийся с бюрократией, видел, что у большевиков аппарат раздулся вдвое против царского; столько крича о свободе, уничтожил даже те свободы, которые позволяли когда-то легально существовать ему и его единомышленникам; жестокость, которую он провозглашал неизбежной лишь на время некоего переходного периода, возрастала в геометрической прогрессии. Государство, которое он, кажется, ненавидел искренне, укрепилось многократно, обретая все свои наиболее ненавидимые, мгновенно узнаваемые черты. У него получилось все, что он страстно мечтал разрушить, – только хуже, грязней, тупей, кровавей; этого-то он и не вынес. В чем нельзя отказать Ленину – так это в слепой вере, проистекающей, конечно, от полного незнания людей и жизни: он был уверен, что после уничтожения эксплуатации и частной собственности утопия наступит сама собой, так же, как жители фантастического платоновского Чевенгура твердо верили, что после обобществления имущества никогда не зайдет солнце. После четырех лет кровавой Гражданской войны, после красного террора, крестьянских бунтов, многократных склок и расколов в большевистской верхушке, после пяти лет непрерывной работы, надломившей даже его железное здоровье, он оказался во главе очередной империи, которая вдобавок его уже и не слушалась: в ней отчетливо брали верх самые напористые администраторы, у которых не было даже его достоинств – интеллекта, чутья, бескорыстия. Вероятно, его разочарование было сродни тому, что переживал в эти дни Блок, поверивший в радикальное переустройство мира, во что-то, «равно непохожее на строительство и разрушение». Они умерли от болезни с одинаковыми симптомами: их враги напрасно придумывали обоим застарелый сифилис. Оба они погибли от тяжелейшего стресса, который привел к полному распаду личности, расстройству всех психических функций, припадкам бешенства и буйства. Это сопровождалось мучительными головными болями и сосудистыми расстройствами. Блок умер в 1921 году, Ленин – три года спустя, проведя последние два года в сумеречном, полурастительном состоянии: таковы были последствия трех сильнейших инсультов.

2

Дальше начинается миф – и миф этот оказался куда более живучим, чем вся его публицистика (давно, признаться, никем не перечитываемая). Ему приписали человечность, обая-

ние, доброту, жертвенность, чадолюбие, юмор, гигантскую образованность (на фоне прочих советских вождей он, да и первое созданное им правительство – действительно отличались по крайней мере начитанностью и знанием латыни в пределах гимназического курса). Его образ был растиражирован в миллионах книг, картин, фильмов; на фоне экономического и идейного кризиса Запада, который многие поспешили объявить окончательным «закатом Европы», созданное им красное государство казалось спасительной альтернативой, чуть ли не сбывшейся христианской утопией. В Россию хлынули иностранные интеллектуалы, восхищавшиеся ленинской скромностью и прозорливостью. Левые симпатии стали модными, французские аристократки носили брошки с серпом и молотом, коммунисты всего мира рассказывали сказки о государстве рабочих и крестьян, где человек труда впервые стал сам себе хозяином. Конечно, человек труда мало где чувствовал себя бесправней, чем в СССР, но миф уже работал на полную мощность. Почти никто из иностранных пролетариев не видел этого царства небесного на земле, но все в него верили. Имя Ленина стало паролем для всех обездоленных, хотя во всем мире торжество революции приводило примерно к одинаковым результатам – торжеству лжи, насилия и нищеты. Поэтому, когда в конце восьмидесятых советская империя затрещала по швам, многие не сумели отказаться от светлого образа Ленина – все преступления Сталина не сумели скомпрометировать созданную им религию, как вся мировая инквизиция в разных обличьях, простите за аналогию, не сумела затмить Христа. Разница в том, что христианское учение как раз и противостоит насилию и лжи, без которых немыслима религия Ленина, но мечта о всеобщем упрощении и насильственном равенстве остается бессмертной, так что и ленинский культ кончится нескоро, и Мавзолей свой он вполне заработал – по крайней мере для наглядности.

Правда и то, что при всех своих ужасах русская революция была трагической и обреченной попыткой выволочь Россию из многовекового циклического, внеисторического существования. Из этого ничего не получилось – генетический код страны оказался сильнее ленинских утопий, – но попытка вызвала к жизни великие надежды и великую культуру. Пожалуй, в России 1918 года было не только страшно, но и интересно. Пожалуй, без ленинской решительности и большевистского фанатизма Россия не потянула бы великую модернизацию, которая позволила ей в тридцатые годы стать ведущей индустриальной державой. Пожалуй, ленинское решение национального вопроса было одним из главных завоеваний советской империи, в которой пещерный национализм был объявлен вне закона, а окраины получили собственную письменность, культуру и науку. Словом, чего-чего, а величия замысла и при этом выдающихся способностей у него не отнять: отказываясь от лучшего в человеке, он по крайней мере не поощрял и худшего в нем. И кое-что из его наследия не худо бы перечитывать – по крайней мере в той его части, где он учит бороться с угнетателями и воспитывать себя для суровых противостояний, а также разоблачать бюрократов и демагогов, которых при нем расплодилось немерено. Главное же – он любил свою утопию больше, чем себя, и одно это делает его выдающимся явлением отечественной истории, которой на таких героев не слишком везло.

Человеческое в очередной раз оказалось сильнее бесчеловечного, и это внушает надежды. Но заложенная им империя была разрушена в восьмидесятые годы не столько человеческим, сколько скотским. Вот почему он до сих пор так популярен и воспринимается как надежда, а граждане бывшего государства рабочих и крестьян иной раз как скажут своим новым хозяевам, с полным, кстати, основанием: «Ленина на вас нет».

Пока нет.

3

Он был, в общем, неплохой человек. Значительная часть моей жизни ушла на попытку понять: почему мне так кажется? В детстве и ранней юности меня успели задолбать канониза-

цией его залитого елеем облика. В девяностые успели нарасказать о его злодеяниях, нетерпимости и ограниченности. Сегодня его все чаще называют прагматиком, и одобряют это люди, с которыми стыдно совпадать хоть в чем-нибудь. Решительно все обстоятельства сложились так, чтобы я его терпеть не мог. Почему же я могу? В знак протеста? Но тогда почему этот протест не распространяется, скажем, на Сталина с Грозным? Почему Ленин для меня скорее в одном ряду с Петром? Почему ни его догматизм, ни заикленность, ни презрение к человеческой жизни, ни полное отсутствие воображения, ни повышенный интерес к скучным материям вроде статистических выкладок не заставляют меня увидеть в нем чудовище, а стиль его публицистики и поныне кажется завидным? Над этими вопросами я размышлял лет с пятнадцати – и только недавно отыскал наконец критерий, по которому отличаю тиранов от реформаторов. Дело не в количестве жертв: оно в России соответствует масштабам страны и примерно одинаково во все переломные времена, независимо от того, опричь ли мочит земщину, никонианцы – раскольников, красные – белых или солнцевские – тамбовских. Критерий прост и скорее визуален, нежели социален: реформаторов можно вообразить с бревном, а тиранов – нет.

Существует несколько канонических сюжетов, обрамляющих жизнь крупного русского госдеятеля, как клейма икону. Ленин и дети – пожалуйста, у нас все позируют с детьми, вплоть до известной истории с пупком. Крестьяне, пролетариат, солдаты – в их толпе органичен всякий, мера фальши и достоверности тут всегда одинакова: да, притворяется своим, но отчасти ведь действительно свой, терпим же... Вождь и животные – животное варьируется в зависимости от степени внешней угрозы: иногда надо позировать с конем, иногда с тигрицей, а в так называемые тучные годы можно и с котом (жесткий вариант – Лабрадор: домашний, но зверь). Только одна история не универсальна и, более того, редка: вождь и бревно. Одного можно представить в азарте артельной работы, а другого – хоть лопни.

Сталин и бревно? Помилосердствуйте. Из всего вещевое антуража к нему прилипли исключительно китель и трубка. Николай I и бревно?! Шпицрутен – это да, за что и был прозван Палкиным, но публично таскать тяжести, хотя бы и с Бенкендорфом? Николай II и бревно? – запросто, есть даже фотография; не реформатор, конечно, но и не садист, более всего озабоченный грозной державностью облика. Петр I? – ну, этот «на троне вечный был работник», причем любой работе предпочитал именно артельную, коллективную: строить корабль, тащить баржу с мели... Хрущев? Легко. Свидетельств нет, но допускаю. Брежнев? Да, но бревно должно быть пластмассовое или, как в анекдоте, надувное: готовная и даже радостная имитация деятельности, с минимальным напряжением, с последующей икоркой. Горбачев? Кстати, сомневаюсь: разве что вместе с ним это бревно носили бы Тэтчер и Рейган; со своими он соблюдал табель о рангах. А вот ранний Ельцин – свободно. Путин времен первого срока? Легко, особенно в провинции. Времен второго? Никогда: охрана загородила бы все, движение перекрыли бы в радиусе ста километров. Да и несолидно, несуверенно как-то. Медведев? Почему-то не представляю, как ни напрягаюсь: с компьютерной мышью смотрится, с бревном – нет. И это не по антропологическим параметрам (Ленин был примерно тех же габаритов), а именно по степени азартности: Ленин был азартен. Кстати, эта черта, как ни странно, редко сочетается со злодейством. Злодей расчетлив, он не увлекается – разве что чем-нибудь деструктивным, вроде публичных казней или битв, а чтобы с увлечением трудиться – это фиг. Ленин любил работу: есть масса фотографий, где он с увлечением говорит, читает, пишет, и в самом почерке его – стремительном, резко наклоненном вправо – страсть, скорость, азарт перекройки Вселенной, причем перекройки не имущественной, не военной, а онтологической, идейной, с основ... И с бревном, на субботнике, он смотрится; и чувствуется, что работать весной, с товарищами, в стране, которую он чувствует наконец своей – не в смысле собственности, а в смысле общих целей и ценностей, – ему в радость. Вот этот азарт, заразительность общего дела, счастье полного растворения в нем – будь то полемическая «драчка» либо пресловутый разбор завалов

– в нем привлекательны, даже если знать обо всех его художествах, обо всех бесчисленных «расстрелять», учащавшихся по мере развития его несомненной душевной болезни.

Да, «ураган пронесся с его благословения», хотя и в этой пастернаковской формуле есть известная натяжка (ураган благословений не спрашивает, так что это скорее он благословил Ленина, а не наоборот). Да, он попытался воспользоваться русской историей, а она сама воспользовалась им для реставрации византийской империи – подозреваю, что именно это свело его с ума. Да, русское оказалось сильнее советского, но это советское по-прежнему кажется мне прорывом из замкнутого круга (я стараюсь не мыслить в категориях «лучше» – «хуже», потому что это слишком по-детски). Выскажусь даже откровеннее: в замкнутых исторических циклах (а мы в этом смысле не одиноки) результаты исторических катаклизмов, будь то закрепощение или либерализация, всегда более или менее одинаковы. Степень их кровавости – тоже. Ценными остаются ощущения, они и есть главный смысл, или, выражаясь скромнее, главный результат истории. Ощущения большей части населения при Сталине – отвратительны: это либо «радость ножа», как называл это Адамович, стыдная и оргиастическая радость расправы, восторг расчеловечивания, либо страх, обессиливающий и удушающий. Ощущения большей части сегодняшнего населения – разочарование, скепсис, тоскливое ожидание худшего при полном сознании своего бессилия, одинаковое презрение к соседям, начальству прошлому, настоящему и к самим себе. Ощущения большей части населения при Ленине – ни в коем случае не забываю о голоде, холоде, страхе, ненависти, сыпном тифе и прочих радостях разрухи – все-таки сознание величия эпохи. Азарт коренной переделки мира. Ярость и восторг борьбы – за или против, неважно. «Призывали всеблагие». И потому двадцатые дали великое искусство, а тридцатые – нет. Быть союзником или врагом Ленина одинаково душеполезно: это значит чувствовать силу ощущать в себе способность влиять на историю, делать, ковать ее, горячую. И не зря многие его враги впоследствии перебежали в стан его союзников (и наоборот, это было особенно заметно в десятилетия, когда он остался в почти полном одиночестве).

25 апреля. Родился Александр Шаров (1909)

Ауалоно муэло

К столетию Александра Шарова появилось несколько публикаций, вспомнили главным образом его сказки, книгу очерков о сказочниках «Волшебники приходят к людям», дружбу с Чичибабиным и Галичем – словом, раннеперестроечный набор плюс некоторая советская ностальгия. Очень хорошо уже и то, что о Шарове заговорили вообще. В конце концов, сборник его сказок и фантастики лежит без движения в «Астрели» уже год, предисловие написал Борис Стругацкий, книгу составил Владимир Шаров, которого, слава богу, никому представлять не надо и который приходится А.И. родным сыном, доказывая, что природа отдыхает на детях далеко не всегда (кстати, почему-то именно у детских писателей эта закономерность срабатывает редко: дети Драгунского – Денис и Ксения – ничем не уступают блистательному отцу, Николай и Лидия Чуковские писали отличную прозу, и как бы я ни относился к братьям Михалковым, бездарями их не назовет и заклятый враг). Теперь, может, дело сдвинется, и сказки его, не издававшиеся двадцать лет, вернутся к читателю; но вопрос о шаровском чуде, о его механизмах остается. Множество читателей моего поколения опознавали свой, так сказать, карасс по цитатам из «Ежиньки» или «Мальчика-одуванчика», но я никогда не задумывался, почему так выходит и в чем вообще шаровское ноу-хау. Я просто читал все, что у него выходило, – не только сказки, разумеется, но и фантастику, и взрослую реалистическую прозу, и воспоминания. В детстве особенно точно опознаешь все качественное – ребенок, хоть ты его выпори, не станет читать тухлятину, у него собачий нюх на подлинность, до всякой рефлексии. Скажем, дочь моя легко и без всяких понуканий читает Пелевина с девятилетнего возраста, Алексея Иванова – с двенадцатилетнего, а там подоспели Кафка с Акутагавой, тогда как читать девчачьи любовные романы или женские детективы ее не заставила бы никакая сила. Я читал Шарова и плакал над его прозой, совершенно не задумываясь, «как это сделано», и с тех пор не успел задать себе этот вопрос. Попробуем хоть сейчас.

Лет в пятнадцать в сборнике повестей и статей «Дети и взрослые» (вышедшем в 1964 году и почти никем не замеченном – он нашелся в пансионатской библиотеке) я обнаружил изумившую меня тогда повесть «Хмелев и Лида». Это история тяжелораненого, которого забрала домой санитарка. Ей показалось, что она его любит, ее прельщала, так сказать, возможность подвига, и вот она его берет, а между тем никакой любви к нему в этой правильной, насквозь лицемерной советской девушке нет, есть потребность в самоуважении за чужой счет, и только. Сорокалетний майор Хмелев, у которого ноги не действуют, целыми днями лежит пластом в чужом доме, чувствуя, насколько его тут не любят и не хотят. Единственная для него отдушина – разговоры с соседским мальчиком, которому он вырезает игрушки. И вот эта история насильственного, лицемерного добра, столь нетипичная для советской прозы, здорово меня встряхнула – получилось, что самое славное дело, сделанное из ложного побуждения, ничего не приносит, кроме яда. Может быть, здесь корень моей ненависти к публичной благотворительности. Потом Хмелев умирает, Лида переезжает, автор возвращается в город, где все это случилось, смотрит на новостройку, выросшую на месте Лидино барака, и меланхолически замечает: «Многое изменилось за эти годы». В подтексте – в описании новостройки, в картине нового, более удобного, но уже совершенно лишнего души позднесоветского мира угадывалась, однако, некая подспудная тоска по сороковым: да, полно было насилия и вранья, но хоть представление о подвиге было, а теперь и этого нет, проблема не решена, а просто снята, словно фигурки в недоигранной партии смахнули с доски.

У него было много удивительных рассказов – была и сильная военная повесть «Жизнь Василия Курки», о трех днях из жизни маленького неуклюжего солдата, погибшего в самом конце войны, и замечательный рассказ «Поминки» о том, как в конечном итоге бессмысленна

жизнь даже самых приличных людей, хотя, может, я и не то оттуда вычитывал. Особенно мне нравилась «Повесть о десяти ошибках», изданная незадолго до его смерти, – воспоминания о московской школе-коммуне МОПШКА, напоминавшей мне любимую с первого класса «Республику ШКИД», но гораздо менее веселую и более лирическую. Проще всего сказать, что меня в его текстах подкупала сентиментальность, на которую я и теперь западаю, потому что в мире ничего особенно хорошего, кроме нее, нет: жалость – дело другое, более грубое, она бывает и высокомерна, и снисходительна, а сентиментальность бескорыстна, хотя бывает по-своему жестока, как, например, у Петрушевской. Но в Шарове трогала меня не сентиментальность, а состояние, которое он запечатлевал лучше всех и тоньше всех чувствовал: тоска городского ребенка при виде заката, та невыносимая острота восприятия, с которой еще не знаешь, что делать. Это теперь бывает только во сне. Тогда какой-нибудь зеленый вечер во дворе, когда все идут с работы, мог буквально свести с ума: двор разрыт, в нем, как всегда летом, переукладывают трубы или мало ли что чинят, и в этих окопах происходит игра в войну. Потом всех постепенно разбирают по квартирам, но прежде чем войти в подъезд, оглядываешься на дальние поля (Мосфильмовская тогда была окраиной), на долгостройную новостройку через дорогу, на детский городок, смотришь на небо и на чужие окна – и такая невыносимая тоска тебя буквально переполняет, ища выхода, что врезается все это в память раз и навсегда. Тоска – слово, так сказать, с негативными коннотациями, но есть «божья тоска», как называла это состояние Ахматова (и тут же радостно подхватил Гумилев): это скорей радость, омраченная только сознанием своей невыразимости, и вообще особенно острое понимание собственной временности. То есть все вокруг очень хорошо, но ты не можешь ни этого понять, ни этого выразить, ни среди этого задержаться. Собственно, все человеческие эмоции сводимы к этой, и вся хорошая литература стремится выразить эти же ощущения, но не у всех получается, потому что забываются детские, простые и ясные термины, в которых это тогда выражалось.

Я скажу сейчас вещь не особенно приятную, но к религии, скажем, это чувство не имело никакого отношения; и скажу даже больше – религия скорее паллиатив, попытка рационально обосновать, мифологизировать, объяснить те «непонятные и сильные чувства», от которых в детстве дрожишь, как аксеновская собачка из знаменитой цитаты. Религия помогает смягчить тоску, но вот что интересно: во сне вера не утешает. Это сейчас просыпаешься иногда от мысли о смерти – и первым делом подыскиваешь утешения: да ну, мало ли, вдруг бессмертие. Дети бессмертия не знают, не думают о нем, потому что и смерть для них абстракция: еще слишком велик запас, желточный мешок малька, выданный при рождении; еще так много жизни, что в бессмертии не нуждаешься. Однако острота восприятия в этом самом детстве такова, что невозвратимость каждого мгновения ощущается болезненно и ясно. Шаров – писатель безрелигиозный, как и Трифонов, кстати, и на их примере особенно видно, что вся наша нынешняя религиозность – серьезное упрощение, шаг назад, в утешительную и примитивную архаику. Бывает и другая вера, на пороге которой остановился Серебряный век, но она в России так и не успела сформироваться. У Шарова все происходит в соседстве или по крайней мере в присутствии смерти – вот почему в его сказках так много стариков, – и взросление представляется трагедией, и уходить из вечно цветущего мира невыносимо обидно. А он все цветет, и контраст этого цветения и нашей бренности тоже впервые постигаешь лет в шесть.

Самая сильная, самая знаменитая сказка Шарова – даже экранизированная, есть кукольный мульт – «Мальчик Одуванчик и три ключика». Это сказка в духе Андрея Платонова, шаровского друга и частого собутыльника; кстати уж об алкогольной теме, чтобы с ней покончить. Шаров много пил. Есть воспоминания Чуковской: она сидит в гостях у Габбе, и та ей со своего балкона показывает, как долговязый Шаров крадется в кухню к холодильнику, к заветной чекушке, обманывая бдительность семьи. Пил он в основном с Платоновым и Гроссманом, а когда они умерли – в одиночку. Но думаю, что при такой остроте восприятия, в самом деле невыносимой, у него был один способ как-то притупить постоянную лирическую тоску и

отогнать мысль о неизбежном конце всего, о загадке, которую мы не разгадаем, о мире, который никогда не станет до конца нашим, «своим»: тут запьешь, пожалуй. Сказки Платонова, думаю я, – самое грустное детское чтение, которое вообще существует на свете: «Разноцветная бабочка» с ее невыносимым рефреном – «Ты опять заигрался, ты опять забегался, и ты забыл про меня» – иного нынешнего ребенка, может, не тронет вовсе, и то сомневаюсь, а на нас она действовала гипнотически, над ней нельзя было не заплакать. Вы ее помните, вероятно, а если не помните, там про мальчика Тимошу, который жил со своей матерью около Кавказских гор, побежал за разноцветной бабочкой, и упал в пропасть, и оказался за каменной стеной, «и заплакал от разлуки с матерью». Дальше он вырубал в скале пещеру, и пока вырубал, стал стариком, но мать все ждала и ждала его, и наконец к ней вышел седой старик, который только и мог сказать: «Мама, я забыл, кто я». И тогда она умерла и отдала ему последнее свое дыхание, и он опять стал мальчиком Тимошей. Не знаю, кем надо быть, чтобы написать такую сказку, и не собираюсь расшифровывать ее, знаю только, что все платоновские сказки – в том числе и вовсе уж невыносимая, слезная «Восьмушка» – пронизаны такой тоской по матери, такой нежностью к ней, что ничего подобного я во всей мировой литературе не встретил. Советская литература была во многих отношениях ужасна, но в одном прилична: семья в ней была святыней, мать – доброй хозяйкой мира, и этот культ матери, ненавистный воинственным апологетами державности, причудливым образом сохранился даже и в почвенничестве. (Заметим, кстати, что в современной молодой литературе родители как бы отсутствуют вообще или только мешают – это и есть лучший показатель нашего озверения.) Эта мать из сказок Платонова и Шарова не имеет, конечно, ничего общего с суровой Родиной-матерью – она ей скорее из последних сил противостоит, защищая свое дитя. У Шарова в «Одуванчике» все еще горше – там мальчика в одиночку растит бабушка, старая черепаха. Интересно, что меня в детстве совершенно не заботил вопрос, как это у черепахи родился человеческий внук и где, собственно, его родители. Сына моего эта проблема тоже не занимает. У Шарова все органично – старушка похожа на черепаху, он взял и оживил метафору, и все работает. Черепаха растит мальчика, а потом настает волшебная ночь, единственная во всем году, когда мальчику предстоит увидеть всю свою будущую судьбу и пройти через три испытания. Эти испытания, в общем, довольно примитивны, Шаров вообще не слишком изобретателен по части сюжетов, он берет прямою и интонацией, поэтической, тяготеющей уже к верлибру – и в сказках у него много такой, говоря по-кабышевски, «стихопрозы». Вот мальчику вручаются три ключика, выкованных гномами, и он пускается в путь. Зеленый ключик – от волшебного леса, в котором для него поют зяблики и течет ручей с вкусной водой (там замечательно, как белка ударила хвостом по кочке – ударила «чуть-чуть, чтобы кочке не было больно»). Но мальчик видит сундук с зелеными камнями – и бежит открыть его первым, зеленым ключиком, хотя мог бы открыть им лес и остаться там в союзе с белками, кочками и зябликами. А в зеленом замке у него ключ сломался, и все исчезло. Дальше он встретил девочку с красным замочком на шее, мог открыть этот замочек, но предпочел сундук с красными камнями. А потом – вот здесь настоящий Шаров – он увидел... но тут уж надо цитировать.

«Кругом росла одна лишь жесткая, сухая трава. И в небе горела белая звезда.

Подняв голову, Мальчик Одуванчик увидел под звездой длинную – без конца и края – высокую белую стену, сплошь оплетенную колючей проволокой. Посреди стены сверкали так, что было больно смотреть, алмазные ворота, закрытые алмазным замком. Изнутри на стену вскарабкивались старики, женщины и дети, они молили:

– Открой ворота, чужестранец. Ведь у тебя есть алмазный ключ. Мы уже много лет погибаем без воды и без хлеба. Открой.

Рядом с воротами стоял прозрачный сундук, доверху наполненный невиданно прекрасными алмазами и бриллиантами.

– Открой! – повторяли одно это слово женщины, старики и дети, карабкаясь на стену. Они срывались со стены и снова карабкались. Они были изранены, из ран текла кровь – ведь стену, всю сплошь, опутывала колючая проволока. – Открой!

Мальчик Одуванчик шагнул к воротам. Конечно же, он шагнул к воротам.

Но в это время к сундуку бросились стражники с алебардами. И мальчик подумал: «Утащат сундук, а там ищи-свищи... Нет уж...»

Так вот, оказывается, почему он не открыл алмазные ворота в бесконечной белой стене.

– Потерпите! – кричал он, торопливо открывая сундук. – Пожалуйста, потерпите немного.

Он так торопился, что, конечно, сломал ключ – тот, алмазный.

А когда он поднял крышку сундука – устало и почти нехотя, – он увидел, что там не бриллианты, а очень красивые и блестящие, да, очень красивые капли росы.

И звезда на небе погасла.

А над сухой травой слабо раздавался крик: «Открой! Открой!»»

Это не бином Ньютона, конечно, хотя для 1974 года опубликовать сказку про колючую проволоку и стражников с алебардами уже и так не самая простая задача; но дело ведь не в каком-нибудь там протесте против тоталитаризма и даже не в той редкой взрослой серьезности, с которой Шаров рассказывает свои сказки. Дело в том, как бесстрашно он заставляет ребенка испытать действительно сильные и трагические чувства – и не дарит ему никакого, даже иллюзорного утешения. Дальше-то мальчик возвращается к доброй бабушке-черепахе, возвращается стариком, как платоновский Тимоша, и она поит его теплым молоком и укладывает спать, а рассказчик провожает в путь собственного сына, потому что опять пришла та самая весенняя ночь, когда даже крот видит весну. И у рассказчика нет никакой уверенности, что его мальчик сделает правильный выбор.

А я вам, друзья мои, скажу больше – я далеко не уверен, что этот правильный выбор существует, и что ключики у Мальчика Одуванчика не сломались бы в трех правильных замках. Девочка вызывает особенные сомнения. Шаров не силен в морализаторстве, он не сулит победы, и даже правильные, высокоморальные поступки – какие, например, совершает Лида в упомянутой повести – далеко не всегда ведут ко благу. Шарову важны не убеждения, а побуждения: сострадание, умиление, жажда понимания. И все это у него подсвечено не скепсисом (скепсис безэмоционален, бледен), а жарким детским отчаянием. Все напрасно, у нас никогда ничего не получится. Гномы так же будут ковать свои ключи, одна весенняя ночь будет сменять другую, а мы не откроем ни одного замка, и все, что можно с нами сделать, – это над нами поплакать.

Пресловутая сентиментальность советской детской литературы (и музыки, и кинематографии) высмеивалась многократно и желчно: вот стояла империя зла, а детей в ней пичкали сутеевскими белочками-зайчиками. У нас вообще в девяностые господствовал такой дискурс, что вроде как культура при такой-то нашей жизни не только спасительна, но даже оскорбительна. Типа сидеть в навозе и нюхать розу. Очень скоро, однако, выяснилось, что весь наш выбор – это либо сидеть в навозе с розой, либо делать то же самое без нея. Сентиментальность, культ матери, культ сострадания – пусть даже не имевший отношения к реальности – был лучшим, что вообще имелось в СССР, это было оплачено всей его предшествующей железностью, в этом была поздняя старческая мудрость и справедливость, и все это погибло первым, а СССР благополучно возродился. Сказки Шарова – явление старческой культуры, признак заката эпохи, которая уже может позволить себе быть милосердной; наверное, эта культура в самом деле – сделаем видимую уступку всякого рода мерзавцам – не особенно мобилизовывала детей и даже, если вы настаиваете, растлевала их. Ведь им предстояла реальная жизнь, борьба за существование, а им беззубо внушали, что надо быть добрым и любить маму. Тогда как культ мамы и вообще культ женственности плодит неправильных мужчин (подобную мысль

я нашел как-то даже у Лимонова и готов был уже поверить, но потом прочел его дивный рассказ «Mothers' day» и убедился, что он любит мать, как все нормальные люди). Я не буду со всем этим спорить – скажу лишь, что архаика никого никогда не спасет, что нежность и сентиментальность суть проявления высокоразвитого сознания, что инфантилизм лучше раннего цинизма, а книжные дети приносят Отечеству больше пользы, чем культивируемые этим Отечеством малолетние преступники. Даже и атеизм Шарова – или по крайней мере отсутствие Бога в его мире – представляется мне свойством все той же высокоразвитой культуры: тонкие и поэтичные шаровские сказки не нуждаются в сказках государственных, навязываемых. А к христианству читатель Шарова приходит и так – только личной, а не церковной дорогой; и не думаю, что этот результат хуже.

Еще Андерсен показал, что сказка обязана быть грустной и, пожалуй, даже страшной: не то чтобы ребенка с его жизнелюбием и детской жестокостью надо было нарочно «прошибать» чем-то ужасным, но просто ребенок чувствует ярко и сильно, а потому и искусство, с которым он имеет дело, должно быть сильным, как фильмы Ролана Быкова с их прямоотой, как сказки Платонова и Шарова, как детские стихи Некрасова. Шаров действительно сочинял очень грустные истории. Но помимо этой грусти и милосердия, помимо тех безусловно тонких и высоких чувств, которые он внушал, в его детской и взрослой прозе жило чувство непостижимости и необъяснимости бытия, бесплодности всех усилий, неизбежности общей участи. Была у него прелестная сказка «Необыкновенный мальчик и обыкновенные слова» – о том, как мальчик поклялся не говорить больше обычных и скучных слов, а только какие-нибудь исключительные, еще небывалые. Скажем, при виде падучей звезды он кричал: «Ауа-лоно муэло!». Но потом оказалось, что для всего на свете уже подобраны обычные слова, и если вслушаться в них – они прекрасны. Больше того: слов мальчика никто не понимал, а обычные слова позволяли людям худо-бедно преодолевать кошмар одиночества. И тогда он заговорил простыми словами, и нашел в них немало увлекательного; не думаю, что с этим выводом стоит согласиться (в конце концов, это еще и отличная метафора русского футуризма и прочей прекрасной зауми), но что здесь точно описан путь всякой плоти – грех сомневаться. Все именно так и есть. Порывы к тому, «чего не бывает», плохо кончаются, и рано или поздно приходится смириться с тем, что есть; но тот, кто не знал этих порывов, не вырастет человеком.

Я все думаю, почему его простые слова так действовали? И отвечаю себе: потому что он точно знал, повоевав и всякого навидавшись, какова бывает жизнь; в его сказках нет сказочных превращений, и добро не побеждает зла, а если побеждает, то временно. У него была удивительная фантастическая повесть «После перезаписи», в которой молодой ученый научился считывать чужие мысли с помощью хитрой машинки; вот он считывает мысли щуки, совсем молодой, почти малька. «Я хочу съесть карася!» – думает щука. Вот она постарше, поопытнее: «Я хочу съесть карася!!!» А вот роскошная зрелость мощной особи: «ЯХОЧУСЪЕСТЬКАРАСЯХОЧУСЪЕСТЬКАРАСЯХОЧУСЪЕСТЬКАРАСЯ»... Не надо иллюзий, щука останется щукой. У нее не появится никаких других мыслей. Мир таков, каков есть, он состоит из данностей. Единственное, что может сделать в нем человек, – это посильно разгонять, протаивать своим теплым дыханием ледяную толщу; и пренебрегать этой возможностью – сказать человеческое слово, рассказать чувствительную сказку, утешить ближнего и поплакать над его участью – ни в коем случае не следует, потому что никаких других чудес нет и не предвидится.

Я понимаю, что такие сказки возможны только на закатах империй. Но переиздавать их надо, потому что и на руинах империй рождаются хорошие дети.

Тем же, кто посмеется над шаровскими нежностями, как всегда смеются плохие дети над хорошими, маскируя свой страх перед ними, – я могу сказать только одно... а пожалуй, что не скажу и этого. «Арбузио огурецио» – как заканчивал Шаров свои сказки, когда ему лень было прописывать в финале слишком очевидные вещи.

26 апреля. Премьера фильма «Утомленные солнцем-2. Предстояние» (2010) Не спишет

1

Лучше бы этому фильму остаться легендой. Чтобы люди поучаствовали, и деньги были потрачены, и каждый участник верил, что внес вклад в великое дело, и зрители полагали, что десять лет жизни Никиты Михалкова и полутора тысяч его сотоварищей потрачены не зря. А картину бы как-нибудь спрятать под предлогом авторского перфекционизма. Ей-богу, получилось бы душеполезнее.

Писать о «Предстоянии» (первая часть военного сиквела «Утомленных солнцем») очень трудно. И не потому, что это сложное кино, а потому, что постановщик его утратил базовые понятия, а без них разговор не получается. Все надо выстраивать заново или уж отказаться от критериев вовсе, признав, что наступила новая эпоха, мерилom и символом которой является Михалков. Ни остановить, ни переубедить его нельзя. Можно либо устранившись, безразлично сочувствуя соблазненным, либо присоединиться к новому культу и лично убедиться, чем он кончится. А рациональный анализ тут бессилён.

Ты начнешь говорить о сюжетной связности, логике, чувстве меры и вкуса, точнее, о полном их отсутствии – «а это жанр такой», называется «поздний Михалков», заявлен уже в «12». Трагический лубок или как там его еще зовут. Ты скажешь, что негоже в специальном журнале «Свой среди чужих», затеянном ради премьеры фильма, сопоставлять четыре года съемок с четырьмя годами войны и публиковать в этом издании двадцать интервью актеров, сценаристов и реквизиторов, которые в один голос называют Михалкова великим, но ведь это не вчера началось, давно уже приняло бурлескные формы и никого не смущает. Под все это отдан Кремлевский дворец съездов. Кинематографический стиль позднего Михалкова – предельно адекватное эстетическое выражение эпохи Путина, когда полемика тоже бессмысленна. Культ мелких и сомнительных личностей? Фашизоидные молодежные организации с духовным растлением малолетних и откровенной травлей инакомыслящих? Предельный цинизм, доминирование личной близости к телу над всеми прочими критериями? Катастрофическое падение интеллектуального уровня страны во всем, от кинематографа и телевидения до идеологической доктрины? Всепроданность и вседозволенность? Манипулирование и спекуляция великим прошлым, которое ты не ковал, но приватизировал? На тебя просто смотрят голубыми глазами и простосердечно говорят: «Да. А что?»

Да ничего. Пожать плечами и отойти.

2

Если все-таки попробовать разбирать это кино, абстрагируясь от личности и социальной активности создателя, – хотя такой подход вряд ли правомочен, потому что Михалков как он есть выразился в этой картине с исчерпывающей полнотой, – фактологические претензии следует отместить сразу. «Недостоверно», «так не было», из самолета нельзя нагадить на палубу, фашистские танки не имели парусов, девушки не разговаривают с минами – все это не имеет к кино никакого отношения. В кино часто показывают то, чего не бывает вовсе, но художник на то и художник, чтобы убеждать. Если возникают исторические недоумения, это свидетельствует только об одном: не убедил.

На это у Михалкова имеется непробиваемый аргумент: он снимает не историческую картину, а народный миф. Но если снимаешь народный миф, зачем так гордиться достоверностью мельчайших деталей, пошивом пяти тысяч точно стилизованных костюмов, переоборудованием и перекраской уникальных танков? Давайте определяться: если у нас миф, упраздняется множество требований вроде психологической прорисовки, фактологической и мотивировочной достоверности, исторической правды и т. д. Но появляются новые (стыдно напоминать пресловутые базовые вещи, но ежели они так прочно забыты!). Во-первых, миф не сочетается с гротеском, в церкви не смеются, а этого гротеска у Михалкова необоснованно много, больше, чем даже в «Цирюльнике». В мифах не писаются, как пишется начальник пионерлагеря, и не пишут протоколов о том, как Пушкин А.С. ранил Дантеса Ж. Но главное – в мифах действуют титаны, а не энигмы, в чье величие мы верим на слово; в мифах действуют масштабные характеры, каждый из которых задан единственной доминирующей чертой, а не типажи провинциальной драмы, маркированные забавным словечком, привычкой или акцентом. Наконец, миф не строится на пустом месте – он задает картину мира, а значит, строится вокруг концепции; но следов этой концепции в «Предстоянии» не обнаружит и самый пристальный зритель. Мысль о том, что для обретения личного счастья или избегновения смертельной опасности рекомендуется верить в Бога и помогать ближнему, не может лежать в основе нового мифа, ибо общеизвестна. Мысль о том, что русский народ в обычной жизни жесток и равнодушен, но в минуты великой опасности демонстрирует великие качества, плоха не тем, что пахнет русофобией, а тем, что высказывалась сотни раз. Миф без мировоззрения – пирог без муки. Так что аргумент не хилый. Упомянем и о том, что мифу присуща нарративная связность, повествовательное единство, цельная монументальная стилистика – его не рассказывают вразбивку, с множеством чужих цитат. Мифу присуща аскетическая простота, см. «Как я провел» Попогребского: можно предъявить к этой картине массу претензий, но стилистика – самое то, Рокуэлл Кент.

Однако именно в отсутствии этого концептуального единства кроется главный прокол: Никита Михалков взялся за военное кино не потому, что имел сообщить нечто новое о войне, а потому, что посмотрел «Спасение рядового Райана» и посетовал на отсутствие у нас – главных победителей – такой же дорогой, громкой и убедительной картины. То есть ему показалось, видимо, что для убедительности достаточно дороговизны и громкости. У Спилберга был конкретный гуманистический посыл, не новый (да и претензии на миф нету), но внятный: уникальность и драгоценность каждой жизни, принципиальное отличие американской военной доктрины от всякой иной etc. У Михалкова концепция настолько отсутствует, что за нее в итоге выдается следующая гедонистическая мораль: пусть каждый зритель, посмотрев фильм, живо ощутит, как ничтожны все его проблемы, какое счастье просто спать в чистой постели, дышать, купить мороженое etc. «Но чтоб до истин этих доискаться, не надо в преисподнюю спускаться», а тем более тратить \$ 42 млн.

Совершенная внутренняя пустота закономерно оборачивается отсутствием стержня: в «Предстоянии» несколько распадающихся, механически связанных новелл, лучшие из которых выполнены на уровне хорошего советского военного кино. Таков отмеченный всеми октябрьский эпизод с кремлевскими курсантами, хотя и он не дотягивает до киноэпопеи «Освобождение»: диалоги курсантов неубедительны, ссоры и примирения искусственны, но замечательная органика Евгения Миронова спасает этот фрагмент; жаль только, что перед тем, как застрелиться, его герой – в остальном достоверный – должен с вывороченными кишками произносить связный монолог на тему «Где же артиллерия, авиация и Сталин». Перефразируя отзыв академика Виноградова о работе того же Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», в «Предстоянии» что ново, то неверно, а что верно, то не ново. История о маленькой цыганке, поющей для немцев, чтобы ее не убили, взята из хроник Адамовича (но помещена в другой контекст, так что достоверность ее теряется окончательно: ни одна пятилетняя девочка не станет петь и плясать при виде родительских трупов; в таких случаях натяжка просто кощун-

ственна). Эпизод с сожжением деревни дословно, докадрово взят из «Иди и смотри» Климова. Эвакуация пионерлагеря под бомбежкой (в книге это детдом) – из «Молодой гвардии», и у Фадеева сильней. Рота кремлевских курсантов, пришедшая на фронт, – из воробьевской повести «Убиты под Москвой», и у Воробьева тоже лучше. О слишком очевидной и, главное, никак не мотивированной цитате из кэмероновского «Титаника» не писал только ленивый. Сергей Гармаш, отцепляющийся от мины, как Ди Каприо от рояля, и вся сцена крещения под огнем – вообще за гранью добра и зла, но вкус, как мы знаем, гению необязателен. В «Войне и мире», например, или в лучшем военном кино вроде «Журавлей» есть сцены недостоверные и с точки зрения вкуса небезупречные, но художественная мощь искупает все; проблема Никиты Михалкова как раз в том, что, бросив в бой все резервы – как свои, так и государственные, победы он не добился. Художественной убедительности и, главное, художественной силы в его картине катастрофически не хватает: больше всего она напоминает частью пародийный, а частью почтительный пастиш на темы советского батального искусства, с той разницей, что герои Михалкова в минуты опасности поминают не партию, а Господа Бога. Вещество нового михалковского кинематографа – странная субстанция, в которой вперемешку плавают советские, российские и евангельские символы, сталинские и антисталинские клише, обломки чужих концепций и цитаты из чужих шедевров – и все это без намека на единство и смысл; это чистый распад сознания, утратившего всякое представление о себе и мире, – и этот распад заразителен. Иначе Максим Суханов не говорил бы в интервью, опубликованном все в том же журнале «Свой среди чужих»: «Я считаю, что серьезный разговор о войне будет совсем не лишним в нашу эпоху, когда в отношении к подвигу народа превалируют совершенно неуместные ирония и сарказм».

Что?! Где?! У кого они в наше время превалируют?! У Никиты Михалкова, у которого в «Предстоянии» сапер-кавказец, в первые дни войны минировавший мост, снизу заглядывает сквозь щели меж досками женщинам под юбки? Тогда так и говорите, пожалуйста.

3

Поздний Никита Михалков – осознав, вероятно, свой эстетический потолок, хотя и не признаваясь в этом себе самому, – обставляет собственное творчество разнообразными внеэстетическими обстоятельствами, которые позволили бы проигнорировать художественную слабость. Он берет то масштаб презентаций и трат, то близостью к власти (вплоть до сервильнейшего фильма «55», по сравнению с которым «Наш дорогой Никита Сергеевич» 1961 года выглядит безбашенным нонконформизмом), то обращением к темам государственной важности и приурочиванием картин к праздникам первостепенного значения. Он искренне надеется, что война все спишет – как списывала она в СССР все и всегда. Евгений Марголит в эссе о Гайдаре высказал точную мысль о том, что без постоянного и назойливого, растворяемого в воздухе предчувствия войны эпоха предвоенного террора была бы немыслима – мобилизационный психоз позволял объяснять любые внутренние злодеяния, от репрессий до молотовского пакта. Война – универсальное оправдание, да для советского режима (во многом он таким и остается) естественно одалживать у будущего: случится нечто – и оправдает все. Либо это будет коммунизм и раздача квартир, либо глобальный катаклизм, ради подготовки к которому все можно. Настоящее всегда не самодостаточно. Оно всегда оправдывается либо героическим прошлым, либо мобилизационным будущим.

Многие – в том числе и автор этих строк – искренне надеялись, что михалковский фильм окажется шедевром и спишет все искусства постановщика. Не случилось. Сегодня, впрочем, нам опять предложено думать, что самое-то главное впереди, что в октябре покажут «Цитатель», и вот в ней... В ней сойдутся разбренчавшиеся линии, встретятся отец, дочь и полковник Арсентьев, появятся Достоевские глубины и Толстовские высоты, и \$ 42 млн полноценно

явят себя на экране не только шмелями, бабочками и ключами на танковых гусеницах, но и оглушительной канонадой, и многотысячной атакой, и личным присутствием премьера на премьере.

Жизнь в ожидании оправдания продолжается, ибо вечно ждать от себя и других шедевра и подвига, который искупит все, — куда проще, чем трезво признать, что от осины не родятся апельсины.

7 мая. Родился Борис Слуцкий (1919) Выход Слуцкого

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

Однако до победы своей Слуцкий не дожил – разумею под победой не только и не столько свободу образца 1986 года (за которой он, думаю, одним из первых разглядел бы энтропию), сколько торжество своей литературной манеры. Это, разумеется, не значит, что в этой манере стали писать все, – значит лишь, что в литературе восторжествовала сама идея поэтического языка, самооценного, не зависящего от темы. Наиболее упорно эту идею артикулировал Бродский. Бродский – тот, кому посчастливилось до победы дожить (он и родился 24 мая – всюду символы); и характером, и манерами, и даже ашкеназской бледностью, синеглазостью, рыжиной он Слуцкого весьма напоминал, и любил его, и охотно цитировал. Бродскому было присуще редкое благородство по части отношения к учителям, лишний раз доказывающее, что большой поэт без крепкого нравственного стержня невозможен: он производил в наставники даже тех, от кого в молодости попросту услышал ободряющее слово. Но относительно прямого влияния Слуцкого все понятно: это влияние и человеческое, и поэтическое (главным образом на уровне просодии – Бродский сделал следующий шаг в направлении, указанном Маяковским, конкретизированном Слуцким, и обозначил, вероятно, предел, повесив за собой «кирпич»). Но в особо значительной степени это влияние стратегическое – я часто употребляю этот термин, и пора бы его объяснить.

Выступая давеча в Лондоне, Умберто Эко сказал, что долго размышлял над фундаментальной проблемой, которую никак не получается строго формализовать: что, собственно, заставляет писателя писать? В конце концов он не придумал ничего лучшего, чем своеобразный аналог гумилевской «пассионарности»: писателем движет то, что он предложил назвать «нарративным импульсом». Хочется рассказать, приятно рассказывать. Или, наоборот, надо как-то выкинуть из памяти, избыть. Но чаще это все-таки удовольствие, разговор о вещах приятных, так сказать, на язык. С поэзией в этом смысле сложнее, потому что усилие требуется большее – и для генерирования известного пафоса, без которого лирики не бывает (а поди ты в повседневности его сгенерируй), и просто для формального совершенства: рифмы всякие, размер, звукопись... То есть поэту нужен нарративный импульс, который сильнее в разы. Поэзия трудно сосуществует с особо жестокой реальностью, потому что эта реальность ее как бы

отменяет: хрупкая вещь, непонятно, как ее соположить в уме с кошмарами XX века. Когда Адорно сказал, что после Освенцима нельзя писать стихи, он, должно быть, погорячился: иное дело, что этим стихам как-то меньше веришь. Стихи ведь в идеале – высказывание как бы от лица всего человечества. Они потому и расходятся на цитаты: проза – дело более личное, стихи – уже почти фольклор. И вот после того, как это самое человечество такого натворило, как-то трудно себе представить, как оно будет признаваться в любви, мило острить, любоваться пейзажем. Фразу Адорно следует, конечно, воспринимать в том смысле, что после Освенцима нельзя писать ПРЕЖНИЕ стихи: поэзия – сильная вещь, ни один кошмар ее пока не перекошмарил, ни один ужас не отменил, но несколько переменился сам ее *raison d'être*. Она должна научиться разговаривать с миром с позиций силы; и вот для этого Слуцкий сделал много.

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

Задача заключалась в том, чтобы найти язык, на котором можно сказать вообще что угодно, – и это будет не просто поэзией, но поэзией агрессивной, наступательной, интонационно-заразительной. Слуцкий этот язык нашел, нащупал его основные черты, дискурсом его с тех пор в той или иной степени пользовались все большие поэты следующего поколения. Единственную альтернативу ему предложил вечный друг-соперник Самойлов, которым Слуцкий нередко любовался и которого все-таки недолюбливал. Тут тема не для одного исследования. Самойлов воевал не хуже, хоть и не дослужился до майора и не устанавливал советскую власть в Венгрии. Самойлов не был либералом – дневники рисуют его скорее имперцем, да и в стихах чувствуется никак не эскепизм, не эстетизм и не дистанцированность от вопросов времени. Никакого релятивизма, опять-таки. Просто где у Слуцкого пафос прямого высказывания – там у Самойлова глубокий и могучий подтекст: это не страх расшифровки, не обход цензуры, а просто поэтика такая. Самойлов, грубо говоря, приложим к большему числу ситуаций – может, поэтому он сегодня даже востребованней Слуцкого: многое из того, о чем говорил Слуцкий, ушло и сегодня уже непонятно. А Самойлов высказывается на поверхностный взгляд общо и расплывчато: «Эта плоская равнина, лес, раздетый догола... Только облачная мнимо возвышается гора. Гладко небо, воздух гладок, гладки травы на лугах – и какой-то беспорядок только в вышних облаках». Это про все, в том числе и про эпоху, но во времена, когда Самойлов «выбрал залив», – Слуцкий остается в Москве, он конкретен и пристален, его тексты насыщены сиюминутными реалиями. Это не мешает им оставаться поэзией, поскольку найденная Слуцким литературная манера позволяет говорить о чем угодно с абсолютной прямотой и естественностью. Таким манером можно прогноз погоды излагать – и будет поэзия.

Вот здесь и есть их главное сходство с Бродским, стратегическое: нащупать манеру, интонацию, стилистику в которой смысл высказывания перестает быть принципиальным. Важен активный, наступательный стих. Ведь, что греха таить, повод для высказывания у Слуцкого бывает совершенно ничтожным, а у Бродского иногда вовсе отсутствует, что и декларируется, но напор речи сам по себе таков, что слушаешь и повторяешь. У Слуцкого есть гениальные стихи, но есть и ровный фон обычных очень хороших – когда он говорит о чем попало, лишь

бы говорить. И в этом заключается главное поэтическое открытие второй половины XX века, известное в разных формулировках (чаще всего их в силу публичной профессии национального поэта озвучивал опять же Бродский), но сейчас мы попробуем высказаться с наибольшей откровенностью. Во второй половине XX века стало окончательно ясно: неважно, о чем говорить. Любая идея может на практике обернуться своей противоположностью. Строго говоря, идей вообще нет. Есть способ изложения, и поэтическая речь есть абсолютная самоценность сама по себе, поскольку она сложно организована и в этом качестве противостоит мировой энтропии. А энтропия есть единственное бесспорное и абсолютное зло. Поэтому любой, кто хорошо – энергично, точно, мнемонически-привлекательно – пишет в рифму, уже делает благое дело; и это, может быть, единственное доступное благо. Найти тему не составляет труда – конечно, призывать в стихах к убийству не следует; но симоновское «Убей его» не стало ведь хуже, хотя это квинтэссенция ненависти и в известном смысле отказ от любых гуманистических ограничений. Но и Маяковский не стал хуже от того, что сказал: «Стар – убивать. На пепельницы черепа!». Сам способ поэтического высказывания отрицает бесчеловечную сущность этих стихов. Поскольку лучшее, что может делать человек, – это гармонизировать мир, то есть писать в рифму.

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

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

Правда, в этой же стилистике можно писать и о вещах совершенно повседневных, особого интереса не представляющих, можно хоть газету пересказывать, но все равно это будет захватывающе, убедительно и победительно. Что, у позднего Бродского мало трюизмов и самоповторов? Да полно. Человеческого содержания жизни, на глазах иссякающей, уже не хватает на новые темы и отважные обобщения: триста метров вдоль фасада пройти трудно. Но поэтический дискурс, механизм преобразования прозы в поэзию, работает: ну так надо писать, чтобы бороться с распадом – мировым ли, своим ли собственным... В случае Слуцкого речь шла прежде всего о преодолении собственной болезни, личного глубинного неблагополучия – поэзия была тем способом самоорганизации, приведения себя в чувство, которым он пользо-

вался многие годы для борьбы с депрессиями, с ужасом мира, это была единственная опора, с помощью которой он умудрялся, столько натерпевшись и навидавшись, сохранять рассудок. Когда это отказало, безумие подступило вплотную – ум остался, исчезло желание и сила жить, потом начались фобии – страх нищеты, страх голода... То есть причинная связь выглядела не так, как иногда пишут, – не стихи перестал писать оттого, что сошел с ума, а сошел с ума, когда не смог больше заслоняться стихами. Думаю, с Бродским случилось бы то же, но у него крепче были нервы, и все-таки он не воевал, не был так тяжело контужен: способность сочинять сохранялась, и за ее счет он прожил дольше, чем мог при своей сердечной болезни, составившей и разрушившей его в какие-то пять лет.

Из чего складывается эта спасительная манера Слуцкого, как, строго говоря, организована его поэтическая речь, универсальная, как философский камень, превращающая в факт поэзии и самую жуткую реальность, и любую газетную белиберду, – вопрос отдельный, сложный и скорее профессиональный; назовем некоторые приметы, самые общие. Прежде всего – пристрастие к размыванию, расшатыванию традиционного стихотворного размера: начавши в этих рамках, в следующих строфах Слуцкий меняет стопность, синкопирует стих, почти переходит на дольник. Это в каком-то смысле метафора самой жизни, постепенно и временами грубо расширяющей наши представления о возможном и допустимом. Музыкальные повторы – Слуцкий ведь очень музыкален, просто это музыка не моцартовская, а прокофьевская, «пожарный оркестр» Шостаковича, грубые марши. «Что-то физики в почете, что-то лирики в загоне» – вполне музыкально, но это музыка ударных и духовых, а не скрипок и мандолин. Внезапная, обрубленная концовка – та же установка на прямое высказывание, сознательный и эффектный отказ от внешнего эффекта, простите за тавтологию. Небывалая прямота, отсутствие экивоков – именно позиция «власть имеющего», – отказ от метафоры, декларативность, иногда снижаемая иронией. Предельно упрощенная, иногда до полной тавтологичности, рифма. «Скоро мне или нескоро отправляться в мир иной – неоконченные споры не окончатся со мной. Начались они задолго, лет за триста до меня, и окончатся нескоро – много лет после меня». Это просто до примитива, но это врезается; обосновывая эту манеру, Матвеева писала когда-то, что слово «караул» не будешь выкладывать из ромбиков, из мозаичных восьмигранничков – его закричишь. Слуцкий так говорит обо всем, всему сообщая масштаб: прижизненные публикации иногда смущали необязательностью повода. В посмертных обнаружилось: все-таки чаще всего он старался высказываться о главном, а второстепенное – так, чтобы не сойти с ума, не потерять навыка. Но это-то и проходило. А Мартынов, например, почти весь из этого состоял, хотя манеру выработал тоже обаятельную, наступательную – и рассматривался одно время со Слуцким в одной обойме, в эпоху ранней оттепели. Мартынов там и остался, а Слуцкий пошел дальше.

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

Как ни посмотришь, сказано умно —
Ошибок мало, а достоинств много.
А с точки зренья господа-то бога?

Господь, он скажет: «Все равно говно!»

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

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

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

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

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

Тут, кстати, причина его враждебности к Пастернаку – враждебности изначальной, до всякого выступления на пресловутом и злосчастном собрании 31 октября 1958 года. Пастернак в мире – на месте. Его пафос – молитвенный, благодарственный. Слуцкий мира не принимает, пейзажами утешаться не способен (вообще почти не видит их), его мир дисгармоничен, его психика хрупка и уязвима, он не желает мириться с повседневным ужасом, а только на нем и фиксируется. Вселенная Пастернака гармонична, зло в ней – досадное и преодолимое упущение. Вселенная Слуцкого есть сплошной дисгармоничный хаос, дыры в ней надо латать непрерывно, стихи писать – ежедневно, иначе все развалится. Пастернак в мире – благодарный гость, Слуцкий – незаслуженно обижаемый первый ученик, да и все в мире страдают незаслуженно. В мире, каков он есть, Слуцкий не нужен; и все-таки Бог его зачем-то терпит, все-таки в какой-то момент Слуцкий Богу пригодится. А когда? А когда Богу станет плохо; и об этом – одно из лучших его стихотворений:

Завяжи меня узелком на платке,
Подержи меня в крепкой руке.
Положи меня в темь, в тишину и в тень,

На худой конец и про чёрный день.

Я – ржавый гвоздь, что идёт на гроба.
Я сгжусь судьбине, а не судьбе.
Покуда обильны твои хлеба,
Зачем я тебе?

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

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

Остается надеяться, что он и так знал.

9 мая. День Победы

Вещество победы

Мой дед, прошедший всю войну и неохотно отпущенный в запас в 1947 году в звании майора артиллерии и должности помпотеха полка, был человеком легким, веселым и необыкновенно надежным. В критических обстоятельствах я замечал у него на лице усмешечку, хорошо знакомую ветеранским детям и внукам: я видывал ее и у Василя Быкова, рассказывавшего, как его травят наймиты Лукашенко, и у Виктора Астафьева, которого тоже травил бывшие товарищи по почвенному лагерю, и у Булата Окуджавы, на котором после 1993 года отыгрались за всех прочих подписантов «письма сорока двух». Усмешка эта обозначала не то чтобы вечное «прорвемся», но скорее бесконечное презрение к обстоятельствам, сознание их ничтожности. Не то чтобы они казались ничтожными на фоне фронтового опыта – нет, я уверен, что и Быков, и Окуджава, и Астафьев, и дед на фронте усмехались точно так же. К опасности нельзя привыкнуть, но ее можно презирать. Война давала знание об абсолютной цене вещей – то внутреннее спокойствие, с высоты которого бытовые проблемы просто неразличимы, а улюлюканье предстает комариным писком.

Я застал ветеранов нестарыми еще людьми. В них и сегодня виден внутренний покой, почти невозможный в сегодняшних людях, доверху полных зыбким киселем. Но тогда он был особенно заметен, и именно о нем был снят «Белорусский вокзал» – лучший из фильмов о поколении победителей; фильм, оказавшийся в конечном итоге о том, что ни годы бытовых унижений, ни вынужденный конформизм, ни старость, ни самая смерть никогда не расформируют десятый десантный батальон. Герой Папанова мог пасовать перед наглым молодым начальником, но в решительный момент убийственным ударом сшибал с ног сытого жлоба. Герой Леонова мог годами валяться по госпиталям, терять друзей, нищенствовать, но категорически неспособен опуститься до зависти. Фронтовики – лучшее советское поколение, те, кого Александр Секацкий в наши дни так точно назвал «воинами блеска». Согласитесь, это шире и привлекательней «воинов света» – перед нами не просто победившее добро, но еще и форс, шик, фарт, риск, черный юмор, сардоническая насмешка над любыми обстоятельствами; это целый кодекс чести человека, прошедшего огни и воды, да так никогда и недемобилизовавшегося. Это поколение сверхлюдей, совершивших сразу два подвига: они не только спасли Родину от внешнего агрессора, но сумели освободиться и от внутреннего, верховного, и никакие послевоенные репрессии уже не вернули их в стойло. Их руками и умами создавалась оттепель. Они помнили, как драпало начальство и пасовали идеологи. «Нас оставалось пятеро в промозглом блиндаже, командование спятило и драпало уже, – и, отдаленный слыша бой, я, жалкий раб Господен, впервые был самим собой, впервые был свободен», – написал об этом Владимир Лифшиц, но напечатать, понятное дело, смог только под псевдонимом, выдав себя за американского поэта Джеймса Клиффорда, погибшего в 1944 году. Отблеск этой свободы, этого презрения и этой способности совершать невозможное на них до сих пор отчетлив, сколько бы их ни лакировали, ни приглашали на уроки мужества и ни делали адресатами слюнявой фальшивой лирики.

Дед мог так усмехаться в «запорожце» под проливным дождем, когда ломались дворники и ни черта не было видно; и в ответ на сообщение врача, что у него инфаркт; и в лицо молодому начальнику, который тоже порывался на него орать. Он редко рассказывал о войне, как большинство ветеранов, а если рассказывал – это всегда был авантурный роман, скорее плутовской, чем героической. Вообще они с редким упорством забывали войну, почти каждый большой поэт фронтовой генерации написал об этом. Левитанский: «Ну что с того, что я там был...». Окуджава: «Не помню зла, обид не помню...». Слуцкий: «Впрочем, это было так давно, что как будто не было и выдуманно» (хотя он же признал ниже, что «есть жестокая

свобода – помнить все страдания, до дна», но он же и показал на личном опыте, как за эту свободу расплачиваются). Высший пилотаж – забыть, как именно это было, выгнать из памяти цену, какой куплен этот опыт, но сам опыт сохранить, чтобы в нужный момент он сработал, как неразорвавшаяся бомба в старом подвале. Фактическая сторона дела ушла, но приобретенное знание о жизни – о том, что в ней чего-то стоит, а о чем можно не думать вообще, – сохранилось; кто сумел проделать над собой эту операцию – тот и выжил, и сохранил рассудок. Иногда мне кажется, что последний ветеран не будет помнить вовсе ничего – и этим купит бессмертие. Факты уйдут, останется чистый опыт сверхчеловеческого.

Что это за опыт? Томас Манн в финале «Романа одного романа» высказал симпатичную мысль о благотворности абсолютного зла – оно не допускает моральных колебаний и отковысывает героев. Фашизм преподавал миру урок, до сих пор еще не вполне забытый. Ветеранам довелось победить то самое манновское абсолютное зло, насчет которого двух мнений быть не может. Это и есть опыт сверхчеловечности. Нас не должна обманывать их сегодняшняя старость. У такого опыта нет возраста. Их можно представить – и увидеть – немощными, но нельзя вообразить униженными.

На них лежит отсвет, эманация победы, ее радиоактивное вещество. Разумеется, эту победу пытались отнять, как все другие: говорили о том, что война выиграна заградотрядами, что мясорубку попросту завалили мясом, что в дело вступил генерал мороз и т. д. Но достаточно посмотреть, как ветераны этой войны управляют с любой работой, чтобы понять, каковы они были в молодости и какой именно труд их так закалил. Человек, которому удалось невозможное, не спасует ни перед чем. Почти у всех советских генераций – даже таких грандиозных, как большевистская, сколько бы ее ни принижали, – умудрялись отнять победу; иногда они отнимали ее сами у себя. Только военное поколение одержало викторию, которую нельзя отнять; для этого надо было четыре года провести в прямом и близком соседстве смерти. В них актуализовалась главная, вероятно, русская черта: способность усмехнуться и подмигнуть в самый критический момент. Ни у одного народа нет такого количества пословиц и поговорок о том, что смерть – фигня, о том, что дальше фронта не пошлют, меньше взвода не дадут. Это и есть предельный опыт – когда четыре года (а кто-то – полгода, а кто-то – неделю, неважно) пребываешь на последнем рубеже, дальше которого заслать некуда. Думаю, подобное мироощущение было у декабристов – воспитанное двенадцатым годом, оно укрепились в Сибири.

Кстати, а почему поколение двадцатых годов рождения, побывавшее в своем иностранном походе, не дало своих декабристов? Гнет был сильнее аракчеевского? Не думаю. Гнет еще никого не остановил. Думаю, скорей война была страшней той Отечественной, соответственно и опыт предельнее. И с высоты этого нового опыта было ясно, что заговорами и переворотами свобода не покупается. Люди двенадцатого года все-таки не заходили так далеко по ту сторону обычного человеческого существования – и потому «сто прапорщиков хотели перевернуть государственный быт в России», как назвал это Грибоедов. А люди сорок пятого года понимали, что никакой государственный быт не сформирует свободную нацию. Формирует ее единое жертвенное усилие, которое они и сделали. И потому Великая Отечественная в конечном итоге эту нацию выплавляла. Отсвет ее лежит на тех, кому государство сегодня нещедрой рукой выдает автомобили и разрешает в День Победы бесплатные звонки. Но этим их не унизишь и не купишь. Жаль только, что этот опыт не наследуется.

Внуки будут расспрашивать нас о них. Надо успеть запомнить, что они легкие и веселые люди, умевшие усмехаться так, что тут же становилось не страшно.

10 мая. Умер Юрий Олеша (1960) От благодарных толстяков

10 мая 2010 года, в день пятидесятилетия со дня смерти Юрия Олеши, на Новодевичьем кладбище открылся обновленный памятник ему. Олеша не оставил потомков, могила его пребывала в запустении. Он и школы не создал: единственный ученик и подражатель – Виктор Дмитриев, который даже подписывался «Кавалеров», – застрелился в 1930 году. Да и трудно подражать Олеше: стиль копировать бессмысленно – он слишком индивидуален и закончен, остается эпигонствовать. А развивать его мысли – выходит себе дороже. В рамках советской парадигмы – пусть насильственной, уродливой, но другой не было – Олеша уперся в тупик, в глухую стену, отступить от которой можно только назад. Произошло это уже в 1927 году, в котором, собственно, советская литература и прервалась до самой оттепели. «Зависть» обозначила неразрешимую коллизию – распад нации на Бабичевых и Кавалеровых. В двадцатые годы победил Бабичев. Оказалось, что жить в его мире невозможно. В восьмидесятые годы победил Кавалеров. Оказалось то же самое.

Чтобы понять коллизию «Зависти», надо находиться вне ее, смотреть сверху. Идеология ни при чем. Признаком здоровой, сложной, развивающейся системы является то, что она никого не отвергает, кроме явных преступников; не делит людей по принципу нужности-ненужности, провозглашая одних героями, а других отбросами. Первый симптом болезни – вытеснение целой категории населения в разряд нежелательных элементов; их можно называть «бывшими», «лишними», «попутчиками» – не суть. Просто их не надо. Критерий произвольный: он может быть имущественным, национальным, идеологическим и т. д., вплоть до образовательного ценза. Просто одна часть общества – и, как правило, немаленькая – вдруг понимает, что все ее умения больше не пригодятся, что ее могут терпеть из милости, но лишь до поры, когда окончательно отвердеет новый порядок. Потом, конечно, он будет дряхлеть, размягчаться, усложняться – но до этого надо дожить. Иногда для доживших это оказывается непосильным стрессом, порукой чему – пять «сердечных» смертей, почти одновременных: 1957-й – Луговской, 1958-й – Шварц, Зощенко, Заболоцкий, 1960-й – Олеша.

У прослойки «бывших», интересной в художественном отношении и несчастной в реальности, есть несколько вариантов поведения. Все они отслежены в литературе. Атаман Петр Краснов в эмиграции написал роман «Ненависть» – правда, внутри страны этот способ менее осуществим, но у некоторых получается, пока не выловят или не пожертвуешь собой в героическом теракте. Эрдман написал «Самоубийцу» – а что, тоже выход. Набоков – давление чуждого мира в Берлине ощущалось не меньше, чем в Москве, – предложил «Защиту Лужина», а когда она не срабатывает – «Отчаяние». Пастернак опубликовал «Второе рождение», что есть, в сущности, псевдоним «перерождения» – безрадостной, самоподзаводной попытки «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком»; зощенковская «Возвращенная молодость», столь созвучная по названию, – из того же ряда. То и другое кончается затяжной депрессией и смертельной схваткой с тем самым порядком, с которым когда-то хотелось быть заодно (и тогда пишутся «Перед восходом солнца» и «Доктор Живаго», разные во всем, кроме сопровождающего их чувства освобождения – и взрыва травли, каким их встречают начальнички). Наконец, Олеша написал – и в последующие тридцать лет осуществлял – «Зависть»: вариант мучительный, но самый человечный. Кавалеров не может стать таким, как директор треста пищевой промышленности Бабичев. Он и пытаться не будет. Он обречен завидовать, но зависть эта никогда не перерастет в полноценную ненависть, ибо Кавалеров тоньше, талантливей и попросту лучше, чем атаман Краснов. Он слишком молод для самоубийцы, и полноценное отчаяние у него впереди; для «второго рождения» он слишком не любит себя ломать – да и догадывается, чем это кончается. В результате он обречен опускаться, оставив потомству проклятие в адрес самодо-

вольных и ограниченных новых людей, чьим главным грехом является именно неколебимая самоуверенность, полное отсутствие милосердия, на месте которого выросла оскорбительная снисходительность. Еще остается ворох гениальных заметок – ни одна не доведена даже до полноценной дневниковой записи – и такой же ворох легенд и анекдотов про запой и остроу, в котором, впрочем, уже неясно – что тут про Олешу, а что про Светлова.

Разумеется, «Зависть» – не самое почтенное чувство. «Ненависть», «Отчаяние» и даже «Второе рождение» нравственней, цельней – и по крайней мере не так саморазрушительны. Но в художественном отношении, вот странность, единственный роман Олеси выше, совершенней, даже и сегодня живей, чем все перечисленные тексты, несмотря на их общепризнанные достоинства. И есть в этом своеобразная справедливость. Потому что из ненависти, отчаяния и возвращенной молодости что-то еще может получиться потом – выход из тупика, преобразование, бегство, разные есть варианты. И только «Зависть» приводит к полному и безоговорочному распаду, о котором Аркадий Белинков написал столь убедительную книгу. «Зависть» может быть только первым и последним романом. А потому обречена быть лучшим: ведь она единственное, что остается от жизни.

Вы спросите: а есть ли альтернатива всему этому? Есть ли в этих обстоятельствах вечного деления на чистых и нечистых хоть один путь, не приводящий к разложению, самоубийству или конформизму, если мы сразу отбросим «Бег» и не хотим пожимать «Копыто инженера»? Вероятно, есть, и об этом Даниил Андреев написал мистический роман «Странники ночи». Но он, как и положено мистическому роману, не сохранился.

...В девяностые ситуация двадцатых повторилась зеркально: в роли лишних оказались Бабичевы. Победившие Кавалеровы не проявили особого милосердия. Появилось несколько красно-коричневых «ненавистей», постмодернистских «защит» и «отчаяний», добрый десяток «вторых рождений». «Зависти» никто так и не написал: стилистического блеску было хоть отбавляй, но жестоких саморазоблачений – минимум, сплошное самолюбование. Да и не помню я что-то большого русского писателя, который бы честно перестал писать, демонстративно спиваясь.

Так что – ни потомства, ни продолжателя.

Зато хоть памятник.

12 мая. Родился Юрий Домбровский (1909) Цыган

Факультет прекрасных вещей Юрия Домбровского

Бросается в глаза некая двусмысленность, половинчатость, странность положения этого автора в русской литературе. Домбровский – один из самых сильных прозаиков XX века, что по нашим, что по западным меркам; он написал достаточно – и на достаточном уровне, – чтобы числить его в первых рядах. «Факультет ненужных вещей» печатался во время перестройки одновременно с «Жизнью и судьбой», «Доктором Живаго», «Колымскими рассказами» – и не только не терялся на этом фоне, но во многих отношениях выигрывал. Стихи Домбровского, немногочисленные – общим числом до полусотни – и крайне редко издаваемые, заставляют говорить о нем как об оригинальнейшем поэте, сочетающем балладный нарратив с отважным метафорическим мышлением (обычно уж одно из двух – либо человек умеет рассказывать истории, либо у него все в порядке с образностью). Публицистика его, филологические изыскания и рецензии написаны увлекательно и уважительно, что опять-таки в нашей традиции почти несочетаемо. При этом он был силач, женолюб и алкоголик, человек большой доброжелательности и внутренней свободы. В общем, у него как-то все очень хорошо. Я назвал бы его – наряду с еще двумя-тремя авторами – своим идеалом писателя и человека.

И в совокупности все это привело как раз к традиционному местному результату: отсутствие главной составляющей отечественного успеха, а именно потаенной или явной ущербности, привело к странному, полулегальному существованию, к полупризнанию, к пылкой любви немногих и почтительному равнодушию большинства. Никого не хочу побивать Домбровским, он бы этого не одобрил, но: Гроссмана знают не в пример лучше и уважают больше, говорят о нем с придыханием, хотя сыпучая, по-аннински говоря, проза «Жизни и судьбы» с демонстративной толстовской претензией не идет ни в какое сравнение с горячей и густой живописью «Факультета» или «Хранителя древностей», с их очаровательной иронией и действительно внезапными, в отличие от гроссмановских, эссеистическими обобщениями. Человеконенавистническая и безбожная, беспощадная к читателю проза Шаламова вызывает исключительно сильные чувства, но и самый ярый поклонник Шаламова готов усомниться в их душеполезности, тогда как Домбровский к читателю милосерден, он умудрился о следствии и тюрьме тридцать седьмого написать смешно, а на ужаснейшем не стал сосредоточиваться, хотя ничего не забыл («И с многим, и очень со многим, о чем и писать не хочу»); иногда мне кажется даже, что эмоции, вызываемые рассказами и романами Домбровского, – умиление, восторг, гордость за человечество – более высокого порядка, чем шаламовская ледяная антропофобная ненависть. Статьи и рассказы Домбровского о Шекспире – в особенности блестящая аналитическая работа, адресованная итальянским читателям, – должны бы померкнуть на фоне пастернаковских штудий, но не меркнут, ибо особенности шекспировской стилистики с ее коренным британским сочетанием грубости и тонкости, неотесанности и барочности, избыточности и прицельности отслежены у него даже нагляднее и не уступают пастернаковскому открытию о шекспировском ритме. Но все эти авторы о Домбровском либо не знали, как Пастернак, либо уважали его несколько вчуже, как Шаламов: иногда начинает казаться, что нехарактерное признание из гениальных стихов 1957 года – «И думаю: как мне не повезло!» – не временная слабость, а вполне объективный диагноз. То есть даже если он так думал в немногочисленные и худшие свои минуты, то у него были все основания, и применимо это не только к его человеческой судьбе (две отсидки, травматическая эпилепсия, в конце концов его, семидесятилет-

него, убили в подстроенной драке), но и к литературной, посмертной. Ведь как увлекательно читать Домбровского, какая интересная книга тот же «Факультет» с его подробным и веселым прослеживанием кафкианской логики процессов, с его ослепительными красавицами и философствующими стариками, с алма-атинским солнцем, щедро и жарко освещающим все на этом огромном полотне, – но многие ли его толком читают? Поистине, в русском читателе есть скрытый мазохизм: он не доверяет тому, что интересно, ему непреодолимые препятствия подавай. Много ли в русской прозе таких рассказов, как «Леди Макбет» или «Ручка, ножка, огуречик»? Много ли в русской поэзии таких стихов, как апокриф «Амнистия», которую почти невозможно не запомнить наизусть с первого прочтения? А теперь вспомните, часто ли вы слышали и читали о Домбровском в последнее время, много ли знаете о его судьбе и видели ли хоть одну филологическую диссертацию либо биографическую книжку посвященную ему.

Я думаю, тут дело вот в чем. Путь Домбровского в русской литературе очень уж отделен, нетипичен, эволюция его пошла по непредусмотренному сценарию, он из другой парадигмы, что ли, – не варяг, не хазар и не коренное население, если возвращаться к собственной терминологии, – и отсюда становится понятна одна его навязчивая идея, к которой он возвращался в старости. Правда, в его случае и о старости можно говорить с натяжкой – как многие лагерники, он словно законсервировался: зубов лишился еще к сорока, а волосы оставались черные, как вороново крыло, и не редели, выпить мог больше любого молодого собеседника и дрался безжалостно. Так вот, в замечательной статье Марлена Кораллова «Четыре национальности Юрия Домбровского» утверждается, что в конце пятидесятых, после возвращения, Домбровский называл себя русским (прежде – то иудеем, то поляком). А в семидесятые развивал экзотическую версию о своем цыганстве, сочинив для нее вдобавок метафизическое обоснование в статье «Цыгане шумною толпой» (он подрабатывал популяризаторскими текстами для АПН). Там цыганство заявлено как позиция, замечает Кораллов, – позиция принципиально третья: цыгане – не коренные и не пришлые, и не участвуют в их вечном споре. Цыгане – везде. Они вольные певцы, да вдобавок «робки и добры душою», что не мешает им понемногу конокрадствовать. В «цыганы» Домбровский справедливо зачислял Пушкина, отчасти Толстого и Лескова.

Вероятно, его убежденное «русачество» пятидесятых имело примерно ту же природу, что окуджаваское намерение вступить в партию в 1956 году: обоим показалось, что Россия наконец выходит на ровную и светлую дорогу прошлое прошло, можно будет жить и т. д. Для нормального, неподпольного человека соблазн «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком» всегда актуален. И Окуджава, и Домбровский очень быстро все поняли. Окуджава радовался, когда первичная (писательская) организация в 1972 году его исключила из КПСС, и огорчился, когда горьком испугался и писательского решения не утвердил. Домбровский в семидесятые снова перестал называть себя русским и придумал легенду о далеких цыганских корнях. Я думаю, здесь корень проблемы, то есть в самом деле некий третий путь. Приняв национальность – вещь невыбираемую и, в общем, вторичную – в качестве этической метафоры, мы обозначим неповторимую особенность Домбровского: его эволюция, его реакция на нечеловеческий и зачеловеческий опыт идет не по традиционным местным сценариям, которые представлены в наиболее наглядном варианте Солженицыным и Шаламовым. Путь Солженицына – вывод о благотворности страдания и в конечном итоге о необходимости сильной государственности; добро должно быть сильно, чтобы не повторилось чудовищное советское зло; альтернатива Ленину – Столыпин; альтернатива варварской модернизации – добрая консервативная архаика (у нее свои риски, но Солженицын предпочитал их не замечать). Путь Шаламова – уверенность в том, что лагерный опыт не может быть благотворен ни в каком отношении; любая государственность есть насилие и мучительство; человечество – проект неудавшийся (об этой радикальной жажде обновления – культурного, религиозного, даже и антропологического – мне приходилось уже писать применительно к Шаламову, и эта позиция оставалась

у него неизменной с ранней юности до всякого опыта – скорее уж этот опыт служил ее позднему обоснованию). В конце концов, страдание редко меняет человека: обычно он выходит из испытаний (если вообще выходит), лишь укрепив свои априорные представления. В этом смысле наиболее точен Шоу, сказавший, что Уайльд вышел из тюрьмы неизменившимся (и в самом деле – все, что сказано в «Балладе Рэдингской тюрьмы», есть уже в «Счастливом принце», все это христианство, несколько приправленное и искаженное мазохистским эстетством «Саломеи», жертвенной гибелью за красоту). Солженицын и до ареста был государственным, Шаламов и до Колымы был радикальным революционером-атеистом, Домбровский и до двух своих лагерных сроков, и даже до ранней (1933) высылки в Алма-Ату был вольным певцом, бродягой-одиначкой, с начисто отсутствующим инстинктом самосохранения.

Ни для кого не секрет, что условно-варяжской ментальности ближе Солженицын, а условно-хазарской (которая к еврейству далеко не сводится) – Шаламов, русейший из русских, со священскими корнями. Да ведь и большинство русских радикальных революционеров были беспримесно местными и опирались в своем радикализме не на Троцкого, а на Циолковского с Федоровым да Бакунина с Кропоткиным, на странную смесь анархизма и космизма, которую при внимательном изучении можно проследить и у Шаламова. Домбровский – путь совершенно иной, и немудрено, что он поддерживал вполне дружелюбные отношения с непримиримо не любившими друг друга Шаламовым и Солженицыным (с первым попросту дружил, второго уважал на расстоянии, но, уверен, если бы Солженицын вообще был склонен к неформальному общению, Юрий Осипович и с ним нашел бы общий язык). В чем состоит эта цыганщина? Попробуем проследить ее составляющие, это тем более важно, что случай Домбровского, в общем, единичен. Цыгане и так-то количественно немногочисленны по сравнению с русскими и евреями, и, может быть, именно потому тема цыганского геноцида почти не отражена в литературе, а ведь Гитлер истреблял цыган так же поголовно, как евреев (об этом, в сущности, написана одна приличная книга, и то косвенно – «A Brief Lunacy» Синтии Тэйер, очень рекомендую). Домбровский мог бы повторить самоопределение Хлебникова: «А таких, как я, вообще нет». Ученики – отсутствуют, из современников, кажется, ближе всего был ему упомянутый Окуджава, из последователей – не знаю даже, кого и назвать. С чьих страниц еще быют такие снопы света, так хлещет радость, так смеется мир? И все это написано так, что опыт автора читателем чувствуется и учитывается, Домбровский умел как-то это в проговорах протащить, так что солнце еще ярче по контрасту; у него и прототипа нет в русской литературе – вырос ниоткуда, торчит одиначкой, генезис неясен. Стихи его мало похожи на творчество других тогдашних замечательных аутсайдеров – Липкина, Тарковского, Штейнберга, хотя формальные сходства прослеживаются; у Домбровского нет их классичности, холодности, некоторого ассирийского герметизма, которого набрались они в своих восточных переводах; он гораздо менее пафосен и более открыт. Нет и блоковской самоцельной музыкальности – все очень по делу; сам он часто – формально и содержательно – отсылается к Лермонтову, и роднит их, пожалуй, сознание силы, но Домбровский начисто лишен лермонтовского демонизма. Пожалуй, поставить рядом с ним действительно некого – разве что в Пушкине что-то такое было, но в Пушкине ведь есть все. Домбровский уникален, как уникальны в мировой культуре цыгане – следы очень древнего и очень странного народа; были, наверное, и другие такие, но не догадались скитаться и поголовно вымерли. А эти как-то ушли.

Одна из доминант мировоззрения Домбровского – врожденное отсутствие страха; даже в последнем рассказе «Ручка, ножка, огуречик», где он предсказал собственную судьбу, повествователь боится не того, что нападут гэбэшные урки, а того, что не сумеет как следует отбиться. Метафизика страха в русской литературе – тема отдельная, вот бы о чем диссеры писать, и мы тут ее коснемся бегло, – но вообще русская литература очень много боится, и есть чего. И это не легкий, развлекательный в сущности страх готических историй, и даже не тяжелый, но смиренный, покорный страх Кафки, а трепет бунтаря, обреченного на вечное преодоление

себя. Он иначе не может, уважать себя не будет и, как следствие, лишится творческой способности, а значит, приходится вставать и делать шаг, ничего не попишешь. Но он слишком знает, что будет, и понимает даже, что никто не оценит – а тысяча не сделавших никакого шага еще и возненавидит, – а потому никаких утешений, кроме сознания своей правоты, у него нет. Да и с сознанием правоты – проблемы. Кому-то этот страх необходим для игры и самоподзавода, как Синявскому (вот кто отчасти близок Домбровскому, в том числе и польскими корнями, – тот же авантюризм, вызов, примат эстетического); у кого-то, как у Бориса Ямпольского, он становится главным содержанием жизни – кстати, у поздних обэриутов тоже; ну не страх, ну осторожность, постоянный расчет, – но ведь и у Солженицына много этой оглядчивости. У Домбровского ее нет начисто – когда надо драться, он дерется, причем, как цыган, без правил.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.